

UNA ESTÉTICA DE LA ALTERIDAD:
LA OBRA DE TRINA MERCADER
Beca de Investigación "Miguel Fernández" 2004

SONIA FERNÁNDEZ HOYOS

UNED
EDICIONES

SONIA FERNÁNDEZ HOYOS

Melilla, 1978. Licenciada en Filología Hispánica y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Granada, en la que también ha cursado los estudios de doctorado y obtenido el DEA. Su actividad docente e investigadora se ha desarrollado en el Departamento de Literatura Española de la misma universidad, y ha ampliado su formación en la State University of New York at Stony Brook y New York University. Sus líneas de investigación abarcan diversos ámbitos: literatura medieval europea, narrativa contemporánea española e hispanoamericana, teoría literaria..., y han cristalizado en numerosos trabajos publicados en revistas científicas y libros de reconocido prestigio nacional e internacional. Prepara su tesis doctoral sobre *La escritura de lo gris: el sentido de la producción de Carmen Martín Gaité*.

47/2310404

Sonia Fernández Hoyos

UNA ESTÉTICA DE
LA ALTERIDAD: LA OBRA
DE TRINA MERCADER

BECA DE INVESTIGACIÓN
«MIGUEL FERNÁNDEZ» 2004



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



VARIA (37316PB01A01)
UNA ESTÉTICA DE LA ALTERIDAD: LA OBRA DE TRINA MERCADER
Beca de Investigación «Miguel Fernández» 2004

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid, 2006

Librería UNED: Bravo Murillo, 38; 28015 Madrid
Tels.: 91 398 75 60/73 73, e-mail: libreria@adm.uned.es

© Sonia Fernández Hoyos

ISBN: 84-362-5277-2
Depósito legal: M. 40.945 - 2006

Primera edición: octubre de 2006

Impreso en España - Printed in Spain
Imprime: LERKO PRINT, S.A.
Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid



ÍNDICE

PRÓLOGO	9
AGRADECIMIENTOS.....	13
I. INTRODUCCIÓN	15
II. ORIENTALISMO.....	23
II.1. Principios teóricos	23
II.2. La invención de la poesía oriental: Al-Motamid.....	29
II.3. La revista	34
II.3.A. Larache	34
II.3.B. Tetuán.....	99
II.4. Conclusiones	119
III. UN PROYECTO: LA POESÍA ORIENTAL.....	123
III.1. Presupuestos teóricos	123
III.2. La concreción del proyecto	128
III.3. La sección <i>POESÍA DE MARRUECOS</i>	153
III.3.1. Alfredo R. Bufano	153
III.3.2. Jacinto López Gorgé.....	156
III.3.3. Miguel Fernández	157
III.4. Trina Mercader en <i>Al-Motamid</i>	161
IV. POÉTICA	201
V. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE TRINA MERCADER.....	217

V.1.	Poemas en publicaciones periódicas	217
V.2.	Tres libros	244
	V.2.1. <i>Pequeños poemas</i>	244
	V.2.2. <i>Tiempo a salvo</i>	266
	V.2.3. <i>Sonetos ascéticos</i>	294
VI.	CONCLUSIÓN	315
VII.	BIBLIOGRAFÍA	319
	VII.1. Obra de Trina Mercader	319
	VII.1.A. Libros	319
	VII.1.B. Relatos.....	319
	VII.1.C. Poemas	319
	VII.1.D. Revista.....	321
	VII.1.E. Colaboraciones en prosa.....	322
	VII.2. Bibliografía general	322
VIII.	ANEXOS DOCUMENTALES	329
	Poemas autógrafos e inéditos de Trina Mercader	330
	Dibujos inéditos	338
	Fotografías de Trina Mercader.....	342
	Portadas de <i>Al-Motamid</i>	348

PRÓLOGO

La investigación tanto sobre las humanidades y artes en general, como sobre la literatura en particular, fuera del ámbito del profesorado, pese a los no muy fuertes impulsos que recibe, tiene un espacio propio universitario a través de las tesis de doctorado especialmente. Son escasas las Universidades que, además, impulsan investigaciones sobre la poesía española actual. Una de ellas es la Universidad Nacional de Educación a Distancia que, gracias a un convenio de colaboración con la Ciudad Autónoma de Melilla y el Centro Asociado a la UNED del lugar —que se firmó, por iniciativa mía, siendo Decano de la Facultad de Filología de la UNED—, participa tanto en el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* como en la *Beca de Investigación Miguel Fernández*, según he tenido la oportunidad de historiar más ampliamente en otro lugar¹.

La nómina de ganadores del Premio de Poesía —desde 1994, fecha en la que se inicia la segunda etapa del Premio, cuando entra a colaborar la UNED— ha sido espléndida, como muestran los nombres y obras de Felipe Benítez Reyes, con *Vidas improbables* —Premio Nacional de Poesía—; Vicente Gallego, con *La plata de los días*; Juan Carlos Suñén, con *El hombro izquierdo*; Luis Antonio de Villena, con *Celebración del libertino*; Clara Janés, con *Arcángel de sombra*; Itzíar López Guil, con *Del laberinto al treinta*; Ángeles Mora, con *Contradicciones, pájaros*; Benjamín Prado, con *Iceberg*; Antonio Jiménez Millán, con *Inventario del desorden*; Antonio Cabrera, con *Con el aire*; Francisco Díaz de Castro, con *Hasta mañana, mar* y el último, Luis Alberto de Cuenca (con un poemario en proceso de publicación)².

¹ En el «Prólogo» a la edición de José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE, *Antología del Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla* (Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, 2003, pp. 7-19; Colección *Rusadir*, n.º 35).

² Todos los poemarios ha sido editados en Madrid: Visor Libros / Ciudad Autónoma de Melilla / Facultad de Filología de la UNED, dentro de la colección *Rusadir* —en edición no venal— y también en la prestigiosa colección de Poesía que promueve la editorial Visor.

Al prestigioso Premio Internacional de Poesía se le une la beca de investigación que lleva el nombre del poeta melillense —cuya creación también generé—, en la que interviene el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la UNED —que actualmente dirijo—. Desde 1995 hasta la actualidad, en las once convocatorias realizadas, han sido varias las investigaciones premiadas tanto sobre la obra del poeta melillense como sobre diversos aspectos de la poesía española actual.

Cinco becas corresponden a investigadores de diversos ámbitos universitarios: la segunda (1996), ganada por el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, José Teruel Benavente, con un estudio sobre *Otro marco teórico para el medio siglo: la poesía de Miguel Fernández* (Madrid: UNED, 1999; con prólogo de José Romera Castillo); la cuarta (1998), que la obtuvo el poeta José Lupiáñez, vinculado a la Universidad de Granada, por un trabajo — inédito hasta el momento— sobre *Miguel Fernández: «Credo de libertad» a «Juicio final» (Una reflexión sobre su primera poética)*; la séptima (2001), que se le otorgó a Juan José Lanz, Profesor Titular de la Universidad del País Vasco —uno de los mejores especialistas en la poesía española actual—, por el certero estudio *La revista «Claraboya» (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta* (Madrid: UNED, 2005; con prólogo de José Romera Castillo); la octava (2002), que la ganó un aventajado alumno mío de la UNED, Carlos Jiménez Arribas, con un riguroso trabajo sobre *El poema en prosa en los años setenta en España* (Madrid: UNED, 2005; con prólogo de José Romera Castillo) —que culminaría en una excelente tesis de doctorado (defendida en la UNED, bajo mi dirección, en 2004, con Premio Extraordinario)— y la undécima (la última hasta el momento, correspondiente al año 2005), que la obtuvo Luis Miguel García Jambrina, Profesor Titular de la Universidad de Salamanca y crítico de *ABCD Las Artes y Las Letras*, por la propuesta de trabajo *La otra generación de los cincuenta (la «promoción poética de los sesenta» y otros poetas «descolgados», «periféricos» y marginados)*.

Varias de las becas han sido ganadas por investigadoras destacadas como las llevadas a cabo por la —ahora— Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada, Sultana Wahnón, con una pionera y esclarecedora investigación sobre *Poesía y poética de Miguel Fernández* (Madrid: UNED, 1998; con prólogo de José Romera Castillo) —la primera beca otorgada—; Rosa María Belda, procedente de la Universidad de Valencia, con un certero trabajo sobre *El sujeto en la poesía de Miguel Fernández* (Madrid: UNED, 2000; con prólogo de José Romera Castillo)³ —la

³ Investigación continuada con una rigurosa tesis de doctorado, publicada como *Mundo representado y figuración simbólica. Un acercamiento a la poesía de Miguel Fernández* (Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla / Centro Asociado a la UNED, 2003; con prólogo de José Romera Castillo).

tercera—; Ana María Riaño —tristemente desaparecida y vinculada a la Universidad de Granada— y María del Carmen Marcos Casquero, que analizaron el interesante tema del *Judaísmo, cristianismo e islamismo en la creación literaria de Miguel Fernández* (Madrid: UNED, 2003; con prólogo de José Romera Castillo) —la quinta—; Coral García Rodríguez, alumna predilecta que imparte docencia en la Universidad de Florencia, que trazó un novedoso panorama de *Las traducciones italianas de la poesía española del siglo xx (1975-2000)* (Madrid: UNED, 2003; con prólogo de José Romera Castillo) —la sexta—; María Payeras Grau, Profesora Titular de la Universitat de les Illes Balears, con una propuesta sobre *La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)* —la novena (actualmente en prensa)— y la décima, correspondiente al año 2004, que la ganó Sonia Fernández Hoyos, vinculada a la Universidad de Granada, con el estudio que ahora se publica en este volumen.

En conjunto, seis de las once becas de investigación han sido ganadas por mujeres que destacan —o destacarán en el futuro, como es el caso de Sonia Fernández— en el ámbito de la investigación poética en España. Además, hay que reseñar que dos estudios se han centrado sobre la poesía femenina: el más genérico de María Payeras y el más concreto, que ahora presentamos, sobre *Una estética de la alteridad: la obra de Trina Mercader*⁴.

Trinidad Sánchez Mercader, conocida como *Trina Mercader* (Alicante, 1919-Granada, 1984), una mujer nacida en Alicante, que vivió largo tiempo en el Marruecos español (Larache, Tetuán, etc.) —donde se quedó tras el estallido de la guerra (in)civil de 1936—, recalando en Granada al inicio de los años cincuenta hasta su muerte, tuvo una doble vida: como funcionaria municipal —al estilo, por ejemplo, de Paul Verlaine o Luis Mateo Díez— y, sobre todo, como escritora, su verdadera vocación. Pues bien, a analizar y valorar la obra poética de esta *suprimida* autora (de las historias de la poesía española del medio siglo), una interesante *voz de mujer*, en un contexto arábigo-andaluz firme —de profundas raíces en nuestra historia literaria—, artífice de la revista *Al-Motamid* y de la colección poética *Itimad*, se dedica este estudio, serio y riguroso, de Sonia Fernández Hoyos —una *recuperación*, en toda regla—. Trabajo que, además de realizar una pormenorizada exégesis de su obra —aunque no muy amplia, pero

⁴ Como amante y estudioso de la poesía me cabe la satisfacción de haber creado e impulsado esta iniciativa. Dentro de esta misma esfera, señalaré que —además de mis trabajos sobre este ámbito— en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (cuyas actividades pueden verse en la página electrónica <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>) —que dirijo— hemos dedicado al tema uno de nuestros Seminarios Internacionales —el noveno, celebrado en la UNED de Madrid, del 21 al 23 de junio de 1999— como puede leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbaño (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)* (Madrid: Visor Libros, 2000, 591 pp.); así como se han realizado, también bajo mi dirección, una serie de Tesis de Doctorado y Memorias de Investigación.

de gran interés—, sirve como una tesela más del mosaico para reconstruir el verdadero perfil de la poesía femenina en España en la segunda mitad del siglo xx, dentro de una *estética de la alteridad* que, además, tanta falta nos hace hoy...

José ROMERA CASTILLO
Catedrático de Literatura Española
Director del Departamento de Literatura Española
y Teoría de la Literatura
jromera@flog.uned.es

AGRADECIMIENTOS

Ya hace demasiado tiempo, F. Nietzsche aportaba una mirada libre, sin ataduras y, entre otros, propició la modernidad. Así, el sujeto cambia de paisaje, pierde *su* patrón o identidad por esa mirada indisciplinada y se convierte en un extraño, en un viajero, un paseante que define la contemporaneidad donde no caben los grandes relatos ni las narrativas clásicas de la emancipación. En la estela del teórico citado, otros como Freud, Lévi-Strauss, Lacan o Foucault, junto con Benjamin, Augé, Barthes o Said aplicaron la mirada nueva a nuestra propia cultura. Claro que la Cultura Occidental percibe que el viaje de la reflexión no regresa ya al lugar de partida. Ya no hay posibilidad de convertirnos en Ulises, la identificación utópica con Ítaca es imposible: el sujeto no puede encontrarse ni en «casa» ni «en sí mismo» y aquello que denominábamos «los Otros» ha comenzado a plantear la posibilidad de una mirada marginada.

De este complejo teórico participa Trina Mercader, sobre todo cuando en Larache asume que el Otro nos observa desde categorías bien distintas, aparentemente sin sentido, absurdas y el marco desde el que observaba el espectador clásico, más si es mujer en los años cuarenta en España, quedaba desbordado: el acercamiento aparece irremediabilmente abierto a la incertidumbre. De aquí, la fascinación por nociones como «lo siniestro» o «lo sublime», la primera aplicada a la realidad social española de esos años cuarenta y cincuenta del pasado siglo y, paradójicamente, lo sublime de la *literatura*, mejor, de la escritura que reclamaba una posibilidad de discusión.

Sólo aquel que se siente nómada o desorientado y no se dirige a ninguna parte porque, en realidad, no tiene *nada* y yerra en la finalidad sin fin propia del viaje de la lectura-escritura, es capaz de mirar y detenerse de un modo distinto, singularizarse y, así, apreciarse en el *otro* desde una supuesta mirada *ingenua*, en su estricto sentido (histórico también), de una manera ajena al reconocimiento de una memoria siempre engañosa y no pocas veces cómplice con un poder que aniquila la posibilidad de reconocimiento.

Larache es ese territorio estremecedor de los 'entremedios', esto es, aquellos des-localizados que viven entre la obstinación por descubrir y la necesidad de conocer y re-conocer. Y Trina Mercader, desde este nomadismo impuesto por las circunstancias de la Guerra (in)Civil, inicia una reflexión poética sobre la memoria, la identidad y el deseo. Reflexión en fragmentos con la sensación de la incertidumbre, esto es, un sujeto, una mujer que escribe en un momento y un lugar que no le pertenecían.

Como veremos, en Trina Mercader, en su producción (ya sea en sus artículos, dibujos o poemas) asistimos a un paseo por escenas olvidadas y desterradas, en el que prevalece la fractura que se intenta cerrar con la integración del Otro, los fragmentos y márgenes de la alteridad / cultura (?). Trina Mercader o los espacios de la incertidumbre y la marginalidad..., pero lo interesante es que su escritura, a partir de su aparente levedad, sutil y perspicaz, propicia una mirada propia y al mismo tiempo exiliada: la de quien desde la distancia es capaz de advertir aquello que, en su obvedad, pasa desapercibido por unos ciudadanos demasiado acostumbrados a un determinado lugar o a una cotidianeidad regular-repetitiva. Trina Mercader es la *extraña*, la que es capaz de cuestionar lo 'normal' y percibirlo como raro o inusual.

Intentamos, pues, desde la aparente fragilidad de una escritora no tanto marginal como marginada en el panorama literario español de posguerra, apreciar la ternura de los *des-hechos* del *Otro* que la Beca Miguel Fernández propicia.

Mi reconocimiento, pues, al poeta Miguel Fernández, otro *extrañado*, poeta de pensamiento, sin el que este acercamiento no hubiera sido posible. A su viuda, Lola Bartolomé, la primera en ayudarme con fotos y material y, sobre todo, en animarme a la investigación. A Antonio Carvajal, que me proporcionó los poemarios de 1956 y 1971. Un reconocimiento muy especial para Jacinto López Gorgé y Josefa Gómez Sempere, que en Granada y Madrid pusieron ante mis ojos materiales diversos que sostienen este edificio de memoria. A Joaquina Albarracín y al poeta Rafael Guillén, que ejercitaron la suya para entender a Trina Mercader. Y a todos aquellos que no nombro pero que saben que, sin ellos, este trabajo no hubiera sido una realidad.

I. INTRODUCCIÓN

En la desolación de la posguerra, en la década de los años cuarenta del siglo xx encontramos momentos extraños, momentos en la historia de una cultura en que los escritores, artistas en general, compiten por derribar fronteras, esos límites-barreras que empobrecen para ensancharlos y abrir horizontes.

Cuando en octubre de 2004 nos concedieron la **Beca de Investigación «Miguel Fernández»** con este trabajo sobre la escritora Trina Mercader, en realidad, se unían dos nombres que la historia ya unió. Los constructos de fidelidad y tradición, en este caso de un joven Miguel Fernández hacia la aglutinadora y *maestra* Trina Mercader en el Norte de África, son un ejercicio de *autoritas* y rebelión, de invitación para contar o transmitir un conocimiento olvidado que sólo una nueva mirada sobre el papel de la *feminización* o el de las mujeres en la literatura puede poner de manifiesto.

Ningún obstáculo formal o real parece imposible de sortear y el proceso de escritura, el ímpetu para generar productos culturales se resuelve en un intento tenaz por superar, desde todas las perspectivas posibles o imaginables, el canon dominante. Claro que en otros casos da la sensación de que el pintor, el músico o el escritor trabajan maniatados por el convencimiento de que toda innovación queda fuera de su alcance o es inútil. El escritor, así, instalado en ese camino autorizado y de consenso, afronta el proceso de escritura (o de producción) en el ámbito de lo conocido, dentro de los límites marcados y trazados por otros.

Esta especie de dialéctica entre momentos de renovación y conquista frente a perdurables tiempos de colonización es lo que ha centrado y ocupado a los historiadores del arte, en general, y a los de la literatura, en particular. Si dejamos de lado las respuestas que las diferentes escuelas o movimientos críticos han dado al problema y si eludimos el debate sobre el antiguo concepto de *progreso* que subyace en muchos de ellos, habrá que reconocer que a una mayor fijación de un determinado paradigma le corresponde un grado más elevado de convención.

Pocos casos hay tan paradigmáticos para demostrar esta afirmación como el de la tradición poética española de posguerra, en la que la consolidación de unos modelos 'consagrados' se alió con las condiciones sociológicas e ideológicas que pusieron a prueba a los 'nuevos escritores', no digamos ya si a esa condición de *nuevo* se unía la condición de *mujer*. Un canon de referencias evidentes, un número limitado de posibilidades combinatorias, la necesidad de producir *nuevos* libros y las exigencias de un público-lector reducido y exigente constituyeron murallas o límites dentro de los que se vieron obligados a moverse muchos de los jóvenes que querían darse a conocer en la posguerra.

Acercarse, pues, a Trina Mercader puede plantearse como un empeño imposible: mujer y poeta en la España de los años cuarenta y cincuenta llevaría a reconocer no tanto un *silencio* cuanto una *supresión*. Esto es, habría que atravesar un obstáculo histórico común a todas las mujeres escritoras, su ausencia del panorama crítico manifiestamente palpable en las simbólicas fotografías generacionales o de grupos, en lo que algún crítico llamó *ingenuismo* de Trina Mercader, en su propio silencio y postergación y, sobre todo, habría que atravesar el silencio y postergación *sobre* la producción de esta escritora y con ellos la facilidad crítica con que se ha segregado la supuesta crítica poética en la España de la segunda mitad del siglo xx.

Por la edad, nacida en el año 1919, pertenecería a lo que se ha denominado la Segunda Promoción de Posguerra, Generación del Medio Siglo o Generación de 1950. Sin embargo, y al margen de la inoperancia de los marbetes o etiquetas generacionales, la *supresión* de Trina Mercader es evidente si repasamos los acercamientos teóricos a la poesía española de posguerra o a las antologías que *canonizan* este momento histórico.¹ A pesar de todo, esto

¹ Es lo que ocurre, en el primer caso, con estudios en los que ni siquiera se cita a nuestra escritora, como los de José Luis CANO: *Poesía española contemporánea: Generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama, 1974; Concha ZARDOYA: *Poesía española del siglo xx. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Gredos, 1974, 4 vols.; José Luis GARCÍA MARTÍN: *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Diputación, 1986; Víctor GARCÍA DE LA CONCHA: *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid: Cátedra, 1987, 2 vols.; José Luis GARCÍA MARTÍN: *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Diputación, 1986. Andrew P. DEBICKI: *Historia de la poesía española del siglo xx. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997; Francisco RUIZ SORIANO: *La poesía de posguerra (Veinte poéticas de la primera promoción)*. Barcelona: Montesinos, 1997; etc. Lo mismo ocurriría en el segundo caso, con las antologías como las de María ROMANO COLANGELI: *Voci femminili della lirica spagnola del '900*. Bologna: [Casa Editrice prof.] Riccardo Patron, 1964; Leopoldo de LUIS: *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid: Alfaguara, 1965; José BATILLO: *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo, 1968; Juan GARCÍA HORTELANO: *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus, 1970; José Luis CANO: *Lírica española de hoy. Antología*. Madrid: Cátedra, 1975; Gustavo CORREA: *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Madrid: Gredos, 1980; Fanny RUBIO y José Luis FALCÓ: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1981; o la de G. L. SOLNER: *Poesía española hoy*. Madrid: Visor, 1982; José Enrique MARTÍNEZ: *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid: Castalia, 1989; José ESPADA SÁNCHEZ: *Poetas del sur. Conversaciones en dos actos y un poema final*. Madrid: Espasa Calpe, 1989; Miguel DIEZ RODRÍGUEZ y M.ª Paz DIEZ TABOADA: *Antología de la poesía española del siglo xx*. Madrid: Istmo, 1991; Antonio RODRÍGUEZ JIMÉNEZ: *Elogio de la diferencia*. Córdoba:

no significa que la escritora sea *marginal*, porque es imposible situarse o situarla en el 'espacio que queda en blanco', sería una paradoja situarla en la *nada*, porque en esa nada es imposible estar, en todo caso se está *fuera de*. Sería lo que ocurriría con Trina Mercader: la supresión o la ignorancia que el discurso crítico sobre la poesía demuestra la sitúan en la historia de ese discurso, aunque no en la convención canónica o institucional del mismo.

La ejemplificación más clara es su aparición en solo tres antologías mientras vivió: las de Carmen Conde, Luis López Anglada y Carlos Villarreal.² Tras su muerte, el laconismo de referencias también es característico: apenas una referencia, especialmente, en los acercamientos donde la mujer adquiere un protagonismo absoluto, con la excepción de los trabajos de López Gorgé.³

Sin duda, la constitución o institucionalización de un canon poético en la historia reciente de la literatura española posibilita un corpus aleatorio o clasificado-definido por criterios que nada tienen que ver con la literatura y sí con el poder en el campo de la república de las letras y especialmente con el discurso publicitario o mercantil-publicitario que las editoriales suelen poner en juego y en las que el mundo académico participa plegándose a esos intereses.⁴

Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1997; José Paulino AVUSO: *Antología de la poesía española del siglo xx. II (1940-1980)*. Madrid: Castalia, 1998; Ángel Luis PRIETO DE PAULA: *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Madrid: Almar, 2002⁵.

² Véanse Carmen CONDE: *Poesía femenina española viviente*. Castilla: Ediciones Arquero, 1954, pp. 253-265, una breve nota bio-bibliográfica y los siguientes poemas: «Desde lejos», «Yo soy esa muchacha que ha besado la tierra», «Mayo de los amantes», «No pesantez de carne que se estanca», «Dime», «No deis un paso más: estas son mis fronteras», «Tranquilizaos. Miradme», «Y avanzo», «Esto fue Dios, amigos», «Sobresaltada la lengua», «Un mundo nuevo espera la consigna del hombre», «El hombre»; Luis LÓPEZ ANGLADA: *Panorama poético español. Historia y antología 1939-1964*. Madrid: Editora Nacional, 1965, pp. 252-253, dedica el capítulo séptimo a LA MUJER EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA, pp. 246-272, valora a nuestra escritora como «una de las voces más sencillas, más limpias y claras de la actual poesía femenina» (p. 252) y selecciona tres poemas: «Este temor a que te me desvelen», «A la palabra aún no dicha», «Y estaba en mi silencio»; 16 *Relatos. Antología de prosistas granadinos*. Ed. Carlos VILLARREAL y Pres. Andrés SORIA. Granada: Colección Hombres y Caminos, 1965, pp. 133-142, se selecciona el relato «Mercado de mujeres».

³ Jacinto LÓPEZ GORGÉ: *Marruecos en la poesía española contemporánea*. Granada: Ibermagrib, 1990, pp. 40-50, una brevísima —como todas— reseña bio-bibliográfica y cinco poemas seleccionados, la mayoría de los cuales no estaba publicado en libro, hace referencia a su trayectoria en Marruecos, pp. 14-15, y justifica la selección; y *Nueva antología de relatos marroquíes*. Granada: Port Royal, 1999, pp. 45-47 con el cuento «Una calle al barrio moro de Larache», también con una breve reseña bio-bibliográfica y comenta en pp. 11-12 cómo no ha tenido acceso a los «muchos versos y prosas inéditos» (p. 12). Las referencias siguientes son: Luzmaría JIMÉNEZ FARO: *Panorama antológico de poetisas españolas. Siglos xv al xx*. Madrid: Torremozas, 1987, pp. 193-198; de la misma JIMÉNEZ FARO: *Poetisas españolas. Antología general. Tomo III: de 1939 a 1975*. Madrid: Torremozas, 1998, pp. 135-137. Además, Juan RODRÍGUEZ TITOS: *Mujeres de Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1998, p. 131; Carmen RAMÍREZ GÓMEZ: *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo xx (1900-1950)*. Sevilla: Renacimiento, 2000, p. 231; Amelina CORREA RAMÓN: *Plumas femeninas en la literatura de Granada. Siglos VIII-XX. Diccionario-antología*. Granada: Universidad, 2002, pp. 404-407. (Col. *Feminae*, 12), incluye una reseña bio-bibliográfica y recoge «La noche», del poemario *Sonetos ascéticos*; y Ángel PARIENTE: *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo xx*. Sevilla: Renacimiento, 2003, p. 206.

⁴ Para ejemplificar con un dato conocido suficientemente, baste recordar la operación mercantilista y, en cierto modo, académico-vanguardista que supuso la publicación de la famosa

Posiblemente, ese carácter marginal de Trina Mercader no sea tan inocente, quizá es ambiguo: o sería marginal respecto al horizonte poético en España en los años cuarenta y cincuenta. Trina Mercader no pretendió salir de ese horizonte, muy al contrario, trató de integrarse en él, es decir, trató de reproducirlo y producirlo, especialmente y como veremos, con la revista *Al-Motamid*. Tampoco sería marginal desde otro lugar: el Marruecos español pretendió definirse desde su singularidad como parte del mismo horizonte poético que se estaba gestando en la Península Ibérica.

Quizá el distanciamiento temporal ayude a enfrentar la dicotomía desaparición/aparición en el panorama poético español de ese Medio Siglo aludido más arriba y frente a la nebulosa de la homologación crítica al uso permita un acercamiento crítico distinto, un ejercicio de mirada diferente, un cuestionamiento del canon vigente que articule la visión en un nuevo horizonte de problemas e interrogantes: el que propicia la aventura de una revista como *Al-Motamid* y tres libros de poemas publicados en los años 1944, 1956 y 1971.

Y es que más allá de una posible poética del fracaso o el silencio, la recuperación de la producción de Trina Mercader o de Trinidad Sánchez Mercader (su nombre completo y civil, cuya vida se desarrolló entre Alicante, 1919, y Granada, 1984) se plantea como una antigua aspiración manifestada por sus más cualificados lectores: Pío Gómez Nisa, Jacinto López Gorgé, Miguel Fernández, Antonio Carvajal... incluso en vida de la escritora. Pero estas lecturas o insistencias subrayan no sólo su ausencia, sino también una cierta anomalía que reside en la dificultad de poder leer tanto sus libros publicados, como los textos dispersos básicamente en *Al-Motamid* o simplemente preparados e inéditos: dos libros de poemas titulados *El mar* y *Poema*, y un texto en el que, junto a dibujos, aglutinaba prosa y verso sobre su memoria en el Marruecos español.

Los escasos datos biográficos que hay de Trina Mercader están extraídos de sus escritos, básicamente el «Bosquejo biográfico» que escribió ella misma para la antología de Carmen Conde *Poesía femenina española viviente*,⁵ y los que proporciona en la conferencia «*Al-Motamid* e *Itimad*: una experiencia de

antología de José María CASTELLET titulada *Veinte años de poesía española 1939-1959*. Barcelona: Seix Barral, 1960 (hay una segunda edición ampliada con variante en el título: *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964*. Barcelona: Seix Barral, 1964), en la que se eliminaron nombres por razones 'personales', como reconocería más tarde Jaime GIL DE BIEDMA en su también famoso *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1964, a propósito de Alfonso Costafreda. El problema es que la crítica posterior no rectifica y Costafreda desaparece, como ocurre unos años antes con la supresión de Trina Mercader que, por ejemplo, en carta a un amigo en el año 1979: «Pero a medida que ganaba en amplitud y profundidad [se refiere a su revista *Al-Motamid* en torno a 1953], cuando nos comunicábamos con todo el mundo árabe, aparecieron la intriga, la traición y los egoísmos...». Sobre este problema véase también Clemente ALONSO CRESPO: «De algunos silencios y olvidos de esta generación», en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética 22 a 26 de octubre de 1991*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, pp. 85-100.

⁵ Publicada en Castilla [Madrid?]: Ediciones Arquero, 1954.

convivencia cultural en Marruecos»,⁶ y de las referencias recogidas por Fernando de Ágreda (fruto de la conversación con la propia poeta o sus familiares) en «Trina Mercader: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos»,⁷ y las informaciones aportadas por Jacinto López Gorgé, uno de los amigos más antiguos de Trina en su aventura hispanomarroquí (desde 1947), que se ha ocupado en numerosas ocasiones de reivindicar la obra de Mercader y analizarla.⁸

Trinidad Sánchez Mercader nace el 24 de marzo de 1919 en Alicante. Muerto su padre, se traslada con su madre a Torrevieja. En el verano de 1936, con diecisiete años, viaja a Larache (zona marroquí ocupada por España) de vacaciones invitada por unos familiares (parece que primos hermanos) comerciantes que residían allí. Y allí se queda después del llamado *Alzamiento nacional*. Alicante había quedado en la zona republicana, de modo que el regreso era imposible. Así empieza la aventura hispanomarroquí.

En Larache completa su formación y se inicia la vocación literaria. Preparará oposiciones para la municipalidad, en la que trabajaba en calidad de oficial administrativo para la Junta Municipal o Ayuntamiento de Larache. De ahí que tenga que trasladarse primero a Villa Sanjurjo (después, Alhucemas) y luego a Tetuán tras diversos ascensos. Si seguimos el bosquejo biográfico escrito por la propia Trina, muy sucinto, publicado en la antología de Carmen Conde, tendremos las siguientes fechas: en 1950 sitúa el traslado a Villa Sanjurjo; en 1952, a Tetuán; en 1953 gana el Premio Marruecos de Poesía por el poema *A UN HOMBRE DE MARRUECOS*. En 1958 sitúa Ágreda el traslado definitivo a Granada, contrastado con la información que los primos de Alicante, cuyos nombres son María y Bonifacio Balaguer, le dieron cuando acompañaron a la escritora a Madrid a la conferencia de mayo de 1980. Sin embargo, Jacinto López Gorgé aporta otras fechas: 1951 como fecha en la que tiene que abandonar Larache, al ser ascendida en la Administración del Protectorado, para instalarse en Alhucemas, de donde sale dos años más tarde para establecerse en Tetuán. En el Archivo del Ayuntamiento de la ciudad de Granada consta que se incorpora a ese Ayuntamiento el 5 de febrero de 1958, en 1960 es nombrada jefe de negociado de esa institución, pasa por ocho categorías administrativas y se jubila el 23 de febrero de 1982. Muere en Granada el 18 de abril de 1984 tras una larga enfermedad. La propia Trina en su conferencia de Madrid, recoge los siguientes datos: traslado a Tetuán en 1952, procedente de Villa Sanjurjo, donde había residido desde 1951.

⁶ Parcialmente recogida en la *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, núm. 25 (enero-marzo 1981), pp. 76-81.

⁷ Artículo aparecido en *Philologia Hispalensis* XIV, 2 [Homenaje a la profesora Eugenia Gálvez Vázquez] (2000), pp. 43-54.

⁸ De entre los varios trabajos del crítico, destacamos la Conferencia que con motivo del homenaje del Aula de Poesía de la Universidad de Granada pronunció con el título *La obra de Trina Mercader. Trina Mercader y su entorno marroquí* el día 18 de abril de 1985, que gracias a su amabilidad poseemos.

Desde luego, los sesenta y cinco años de vida nos sitúan muy lejos del poeta-héroe en su propia vida, estamos muy lejos del heroísmo biográfico tal y como es evidente en todo el panorama poético español de postguerra. Lo propio o singular de una escritora como Trina Mercader, lo que confiere a su producción su posible unicidad y, en consecuencia, el interés para que nosotros la leamos hoy, radica en el punto de vista, en el yo que organiza los fragmentos del discurso cultural o vital. En este sentido, el material que utiliza, la lengua (en su doble vertiente: referencial y expresiva) se compone o articula a través de una mezcla de vida y escritura, que a su vez comparte un espacio común: la memoria y con ella la construcción del *sentido*, y aquí, en el mundo de la identidad, surge la preocupación por el *otro*, la cuestión de cómo y dónde hay que situar al otro.

En cualquier caso, podríamos apuntar la definición de Antonio Carvajal, quien, en el año 1985, decía:

¿Cómo definirla? Era una mujer muy delicada y cordial, de una bondad sin límites pero, al mismo tiempo, con un sentido de lo justo muy marcado y una gran capacidad de sacrificio. Trina Mercader era muy exigente consigo misma y muy generosa con los demás. Creo que sus condiciones de vida, es decir la pronta viudedad de su madre, el hecho de ser hija única ya que tenía un hermano que murió de pequeño, su propia enfermedad... fueron condicionamientos de su vida literaria y de su propia obra y, al mismo tiempo, le impidieron mostrar todo el caudal de generosidad y simpatía que llevaba dentro. Junto a ello, su profundo sentido religioso podía hacer parecer que asumía alegremente esa limitación física que se le oponía. Y no recuerdo haber discutido nunca con ella. Su soledad y su dolor, lo llevaba con una enorme dignidad.⁹

En cualquier caso, la formación autodidacta explicaría el *des-orden* con el que Trina Mercader accede a los bienes culturales. Añádase que, en su caso, se complica por el aislamiento vital en Larache. De aquí la importancia de amigos como Cesáreo Rodríguez Aguilera o el llamado Grupo de Melilla,¹⁰ especialmente Jacinto López Gorgé. Desde la *gnsura* de la vida cotidiana, desde la realidad de los tiempos menesterosos de la inmediatea postguerra, los amigos posibilitan el acceso a la tradición cultural con dos funciones distintas y

⁹ Declaraciones recogidas por Victoria FERNÁNDEZ en «Trina Mercader, *in memoriam*», *Ideal* (18 de abril de 1985).

¹⁰ Sobre la importancia de este magistrado-juez en Larache, volveremos. Baste señalar que el además poeta y crítico de arte tuvo influencia decisiva sobre la escritora. Lo mismo ocurre con el llamado Grupo de Melilla en el que destacarían inicialmente Jacinto López Gorgé, Pío Gómez Niza y Eladio Sos y, en un segundo momento, Juan Guerrero Zamora y el muy joven en los años cuarenta Miguel Fernández. Para este grupo puede verse Encarna LEÓN, «Grupo literario melillense de los años cincuenta», *Semana Literaria sobre la vida y la obra de Miguel Fernández* (mayo 1995), pp. 13-27 y de José Luis CALVO CARILLA: «Manantial y Alcadara: dos insolitas aventuras literarias melillenses», *Manantial y Alcadara*, Edición facsimil, Melilla: Ciudad Autónoma, 1997, pp. 9-42.

decisivas: la posibilidad de construirse a sí misma a través de la cultura, básicamente la pintura o el dibujo y la literatura, y la posibilidad de utilizar los referentes culturales para *validar* la verdad de esa construcción.

Parece evidente que el tópico consolidado entre sus lectores-amigos es el de Larache, Tetuán... (las ciudades en las que vivió), o su labor en la revista citada y en la colección de poesía *Itimad* que dirigió. Esto es, prevalece siempre lo *oriental* o si se quiere más contundentemente, lo *moro*, como línea explicativa de una pasión y una escritura. Aunque Miguel Fernández añade otro elemento común evidente: su configuración en voz *de mujer*.¹¹

Los elementos caracterizadores de nuestra escritora parten del tópico del lugar, la estructura del espacio, esto es, Larache o Tetuán o Marruecos, que configuran la identidad de una escritura no tanto como discurso *dominante* cuanto como discurso *subvacante*. Del tópico de lo arábigo andaluz con el que conscientemente se quiere entroncar. Y del tópico de lo femenino que marca o condiciona una escritura en-desde los límites.

¹¹ Miguel FERNÁNDEZ: «Trina Mercader: *In memoriam*», en *Obra completa*, Melilla: Ciudad Autónoma, 1997, II, p. 564. El artículo publicado en *Melilla hoy* (10 de mayo de 1985) concluía así:

Venía sonriendo siempre, con un silabeo canario, con un reiterativo soniquete. Peregrinamos muchas veces a sus lugares de vivencias: Larache, Tetuán, Alhucemas. Cuando aquel Protectorado dejó de serlo, eligió, sin dudarlo, Granada. Era lo más receptivo y vivencial del mundo que había dejado. En esa diáspora desapareció para siempre «Al-Muamid» e «Itimad», las dos publicaciones. Creo que, también, lo penúltimo arábigo andaluz. (*Ibidem*).

II. ORIENTALISMO

II.1. PRINCIPIOS TEÓRICOS

El descubrimiento de la diferencia, del otro, es un hecho clave y temprano en Trina Mercader. Posiblemente en su caso el otro supone volver de la diferencia, casi como si se tratara de una recuperación o restablecimiento. El yo viene a ser otro y con esta transposición cabe la vuelta del venir y la diferencia, que es el volver, es la vuelta del otro.

Aunque quizá el problema es más complejo, Trina Mercader parte de su propio extrañamiento y en un doble sentido: ser una *extraña* en una ciudad como Larache¹ y, sobre todo, descubrir que el otro se presenta como fulguración de la exterioridad. Esto es, Trina Mercader tiene que decidir si el otro

¹ Para situar los contrastes de esta aparente ciudad andaluza puede verse una descripción de las diferencias en Lorenzo SILVA: *Del Rif al Yebala. Viaje al sueño y la pesadilla de Marruecos*. Barcelona: Destino, 2001, pp. 282-284, desde la «traza singular de la antigua plaza de España» (soportales, edificios rematados en azoteas y fachadas que acaban en almenas morunas...), la avenida principal con jardines y árboles, el Castillo de la Cigüeña (portugués), el paseo marítimo («colgado sobre el océano»), el faro (español), el fuerte que dominaba el puerto, los cementerios (musulmán, hebreo, cristiano), etc. Véanse también las cuatro etapas de la ciudad en *Larache a través de los textos. Un viaje por la literatura y la historia*, edición María Dolores LÓPEZ ENAMORADO. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004. (Consejería de Obras Públicas y Transportes), una interesante recopilación de textos que incluye a Trina Mercader con cuatro poemas y un relato (pp. 120-125). Las cuatro etapas serían: LARACHE Y SU REGIÓN: DE LOS ALBORES A LA EDAD MEDIA; DOMINACIÓN PORTUGUESA Y ESPAÑOLA EN LARACHE. SIGLOS XV AL XVII; LARACHE BAJO SOBERANÍA MARROQUÍ. ALGUNOS RELATOS DE VIAJEROS EN LOS SIGLOS XVIII, XIX Y PRINCIPIOS DEL XX; Larache, siglo XX: del Protectorado español (1912-1956) al Marruecos independiente.

es una simple proyección de su propia identidad o si es pura y simple alteridad. En este dilema, el otro es una cuestión que hay que pensar, porque es la idea de lugar o asumir el lugar de irrupción de la alteridad, volver al planteamiento de la identidad, pero salvar la diferencia de los demás.

Sin duda, esta vuelta resulta improbable en la coetaneidad y Mercader vuelve su mirada al pasado y a un personaje histórico más o menos mítico y también tópico, como había señalado Miguel Fernández.² Al-Motamid, al abbadí que reinó en Sevilla entre los años 1068 y 1091, el rey-poeta, el representante de lo árabe-andaluz, pero sobre esto volveremos.

Tomar conciencia del otro no elude el desconcierto de su irrupción, lo propicia y genera el problema de la identidad y la diferencia: la unidad de la identidad, esto es, la cuestión de lo mismo y el conflicto o contradicción de la diferencia, aquella que posibilita el poder hacer la diferencia para poder reencontrar la identidad, la que se expresa como *alteridad* en la que la memoria y el discurso no pueden quedar indiferentes.

Por eso, la realidad, a veces difusa, del orientalismo no se dejaría vencer o intimidar por *lenguajes*, es un constructo o concepto que puede aplicarse a cualquier zona geográfica o textual porque lo decisivo es que siempre está *en otra parte*, en la posibilidad de ser *otro*. La *lexía* o fragmento de lectura es lo que soporta y articula el límite de nuestro acercamiento: el deslinde de la ritualización fragmentaria —quizá ritual y sobre todo sistematizada— podría propiciar el sentido de esta escritura.

Pensemos que incluso aquí, en esta línea de acercamiento, también nos enfrentamos con una *anomalía* y es que lo que denominamos orientalismo suele basarse en una *patología*, valga la metáfora médica,³ con dos deseos simultáneos: «La búsqueda personal del varón occidental que va en pos del misterio y de la sexualidad orientales, y el objetivo colectivo de educar y controlar a Oriente en términos políticos y económicos». Aunque lo que Oriente significa siempre es una convención cambiante y ambigua, es decir, algo que se identifica con lo que el escritor, transcriptor o supuesto observador desea que signifique y, en este sentido y paradójicamente, supone siempre una convención histórica.

² No solo en el artículo citado, en el año 1991, publica *Fuegos de la memoria* en el que la *almazra* o 'semillero' de lo islámico unifica la mirada-voz de este poeta. Véase de José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE el estudio introductorio: «Un papel de murmullo. Notas para el proceso de sentido en la producción de Miguel Fernández», en Miguel FERNÁNDEZ: *Obra completa*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1997, I, pp. 13-80, en especial p. 43 y ss. En este libro se incluye un extenso poema titulado QASIDA DEL FIEL AMOR DE BEN AL-LABBANA DE DENIA, A MUTAMID DE SEVILLA, que comienza: «Ahora en Agmat, mi rey, cuando el potente Atlas avasalla / con sus duras barrancas que ensombrecen tus predios...», un poema-canto ante la tumba del rey sevillano que como el poeta-servidor-fiel reflexiona sobre lo efímero de la vida y la melancolía, pero se instala en la belleza: «pues vencedor por siempre serás entre mis lágrimas»; el poema puede leerse en I, pp. 562-563.

³ Ziauddin SARDAR: *Extraño oriente. Historia de un prejuicio*. Barcelona: Gedisa, 2004, p. 18, véase también pp. 36 y ss.

Si nos detenemos un momento en este aspecto, en el orientalismo o en su versión española, el africanismo o la colonización norteafricana desde mediados del siglo XIX o desde la guerra de Tetuán (1859-1860) hasta la independencia de Marruecos (1956), pasando por la fórmula del Protectorado, tendríamos que precisar algunas cuestiones. Por ejemplo, el hecho de que las estructuras imaginarias del deseo que conforman ese orientalismo tienen implicaciones políticas e ideológicas precisas, en su formulación radical: la literatura colonial es colonialista.

Claro que, más allá de E. Said y su *Oriente creado por Occidente*,⁴ M. Augé acuñó el término de *etnoficción* para definir la *guerra de los sueños* o el colonialismo:

En el contexto de la colonización propiamente dicha, el choque de las imágenes es sumamente estrepitoso, pero sus consecuencias, evidentemente enormes, resultan tanto más difíciles de apreciar cuanto que a la ambigüedad fundamental del fenómeno se agrega la complejidad de las reacciones que este produce, reacciones siempre divididas entre la resistencia y la seducción.⁵

El *topos* del Oriente soñado es habitualmente sexuado y en él suelen converger los hombres sin sexo, es decir, los eunucos; la multiplicidad sexual de las mujeres, normalmente divididas en concubinas y esposas (en plural); la sensualidad y sexualidad del *hamâm* o baño en el que un mundo de hombres (también de mujeres en un mundo aparte, pero esto no nos interesa ahora) se lavan, se frotan, se masajean, etc. En definitiva, un Oriente fuertemente sexuado, quizá distinto del africanismo español que ante todo supone una variante del orientalismo europeo. Posiblemente la nota distintiva es que en él no se *ensoñó* con un mundo de odaliscas, eunucos o sátrapas sensuales. No se articuló como deseo del *Otro*: el África imaginada por los españoles tiene más concomitancias con los ensueños caballerescos y los combates. No destacan tanto los ensueños orientales de sensualidad y sexualidad diferente, como los de la gloria militar: la epicidad o las nociones de esfuerzo y triunfo en un mundo de exotismos.

Y en ese exotismo surge la decisiva cuestión de la conservación del sentido o cómo el protagonismo de la subjetividad, el individualismo convertido en criterio, propicia que la cuestión del otro sea la de Occidente, porque es el occidental el que interroga y plantea la extrañeza en la que se encuentra.

En este marco teórico podemos incardinar la aventura de la revista *Al-Motamid. Verso y Prosa*. En carta de Trina Mercader al arabista Fernando de Ágreda con fecha 17 de junio de 1979, reconocía que el título de esta publi-

⁴ Los dos estudios claves de Edward SAID son *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990 y *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

⁵ MARC AUGÉ: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 89.

cación era «presa de la propia circunstancia», se trataba de una revista «propia, no oficial», era producto de una «pura necesidad espiritual». Pero señalaba que fue iniciativa del 'crítico de arte' [sic] Cesáreo Rodríguez-Aguilera. En realidad, y como hemos señalado, era magistrado-juez en Larache, aunque también poeta que ejercía la crítica de arte, algo conocido en el momento de la gestación de la revista, como recuerda Jacinto López Gorgé.⁶ En cualquier caso, fue «empresa original, sin antecedentes»,⁷ «durante dos años he corrido detrás de esto [la publicación de la revista], como algo que estaba dispuesta a alcanzar. Ha sido un caso de *tozudez femenina* y nada más»,⁸ labor solitaria de nuestra escritora la gestación del primer número, así como el impulso que supuso el contacto con el Grupo de Melilla y el mantenimiento durante tantos años (desde 1947 a 1956, con periodicidad variable y un total de treinta y tres números publicados), algo insólito —más allá de las similitudes del primer número con revistas bien establecidas como *Garcilaso. Juventud creadora*— en el panorama de publicaciones periódicas españolas en la inmediata posguerra.⁹ Por eso no exageraba cuando la escritora se definía al publicar su libro *Tiempo a salvo* en 1956:

He nacido bajo el signo de marzo, en 1919. Mi primer nacimiento, en Alicante. El segundo en Larache. Mi biografía debería titularse *Historia de*

⁶ Cesáreo Rodríguez Aguilera: nacido en Quesada (Jaén) el 18 de mayo de 1916, se dedicó a la carrera judicial y entró en relación con pintores como Rafael Zabaleta, de quien es el máximo especialista, o el poeta Rafael Porlán que, a su vez, lo liga a la generación del 27. Su carrera jurídica se inicia en 1940 y pasa por Larache, Barcelona y Madrid (llega a ser Presidente de la Audiencia Territorial, Barcelona, en 1983 y vocal del Consejo General del Poder Judicial en 1985). En los últimos años del franquismo pertenece al colectivo Justicia Democrática y en 1986 llegó a ser senador por Barcelona en una lista del PSOE de Cataluña. Sin embargo, esta dedicación no lo aísla de su interés por la literatura. En el Café Gijón de Madrid conoce a Cela, García Nieto, etc. Mientras que en Barcelona se casa con Mercedes de Prat, la poeta, y entra en relación con Eugenio d'Ors. Pedro MARTÍNEZ MONTÁVEZ, en «Notas sobre el tema árabe en la poesía española actual», *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*, 3 (junio 1966), pp. 1-32, recuerda que Cesáreo Rodríguez Aguilera, «destacado hombre de leyes y buen crítico de arte», publicó un libro de poesía con un título significativo: *Sahara de la vida*, del que hay noticia en *Al-Motamid*, 16 (1949), p. 24. Entre sus publicaciones como poeta destacaría el libro *De un lugar a otro*. Barcelona: Lumen, 1973. Para lo señalado por Jacinto LÓPEZ GORGÉ, véase su trabajo «Dos revistas hispanomarroquíes», en *Encuentros literarios: Marruecos-España-Iberoamérica*. Ed. Mohammad CHAKOR. Madrid: CantArabia, 1987, pp. 37-57.

⁷ Señaló Trina Mercader en su conferencia titulada: «*Al-Motamid* e *Itimad*: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos», *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, 25 (enero-marzo 1981), pp. 76-80, la cita en p. 77.

⁸ La amabilidad, múltiples conocimientos y puesta a nuestra disposición, sin cortapisas, de diversos materiales del poeta y crítico López Gorgé posibilitaron también el acceso a un corpus epistolar importante del que se beneficia este trabajo. La cita pertenece a una carta dirigida a Jacinto López Gorgé y fechada en Larache en 20 de marzo de 1947. Es la primera carta de una larga serie, conservada por el destinatario.

⁹ Desde luego es de las escasas revistas dirigidas por una mujer. Las similitudes con otras revistas fueron apuntadas por LÓPEZ GORGÉ en su conferencia de 1985, por ejemplo. Para lo que hemos señalado puede verse el trabajo de Fanny RUBIO: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner, 1976.

una revista. Porque una revista —*Al-Motamid*— es la que centra y orienta mi vida en Marruecos.

Además, el hecho de usar el árabe en *Al-Motamid* es singular: nada puede ser más significativo en una literatura que la lengua que emplea; supone un punto de vista, revela una actividad mental y tiene una *re-sonancia* que no son exactamente los mismos que los de otras. No sólo el vocabulario, sino también la propia configuración gráfica y sintáctica es *sui generis*. Al fin, un falso acercamiento o una cierta distancia es otro modo de exotismo. Exactamente, el que atrajo o decidió a Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, a publicar aquí. Sin embargo, lo decisivo de nuestro análisis no reside en este intento de *habitar* la otredad, sino en las líneas de visión de la propia escritura de Trina Mercader.

El ambiente intelectual en el que se forja la aventura de la revista se inicia con una paradoja. Por una parte, lo expresa bien Ramón Menéndez Pidal en la conferencia de 1937 titulada «Poesía árabe y poesía europea», cuando señala:

La resistencia de muchos eruditos a aceptar la influencia de la canción arábigo-andaluza sobre la primitiva lírica románica se funda en un prejuicio muy arraigado: la falsa creencia en la incomunicación intelectual de los dos orbes, cristiano e islámico.¹⁰

El texto de la conferencia se cierra con el recuerdo del refinamiento de la corte de Motamid y las fiestas fluviales que organizaba en el río Guadalquivir.¹¹

Por otra parte, Emilio García Gómez y sus *Poemas arábigoandaluces* desde que por primera vez se publicaran en la misma colección Austral en 1940.¹² El éxito del libro, como reconocería el mismo profesor años después,¹³ tuvo, digamos, dos momentos: el primero en 1928, cuando apareció en *Revista de Occidente* (LXX, agosto 1928) con repercusiones prácticamente

¹⁰ Después se publicaría con el mismo título por primera vez en 1941, pero citamos por la edición *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963, p. 38. (Austral, 190). Como se sabe, la colección Austral fue decisiva en la España de posguerra: se distribuía bien y los precios eran relativamente asequibles. Junto a los diversos trabajos del polígrafo MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y orígenes de la literatura románica. Problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957¹⁴; *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956 (Austral 1280); *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1959. También tuvieron importancia los estudios de E. LÉVI-PROVENÇAL: *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. (Austral, 1161). Un poco más tarde, fueron decisivos los estudios de Américo CASTRO: *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1965, y Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ: *España, un enigma histórico*. Barcelona: Edhasa, 1973.¹⁵ que sostuvieron posturas encontradas sobre la importancia de lo árabe.

¹¹ Por lo demás, la conferencia está pautada por esta presencia, véanse p. 22, 49, 51, 62, etc.

¹² Manejamos la cuarta edición: Madrid: Espasa-Calpe, 1959. (Austral, 162).

¹³ En *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'íd al-Magrib*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. XIV y ss.

inmediatas, tanto en José Ortega y Gasset como en los jóvenes poetas de los años veinte (por la incidencia de la lectura y recuperación de Góngora): especialmente Federico García Lorca, que llegó a proyectar un nuevo *Romancero morisco* con García Gómez o los elogios de Rafael Alberti, que se consignan en *La arboleda perdida*. El segundo momento se produce en los años de la inmediata posguerra por el «filoarabismo latente en muchos sectores (no todos) de la idiosincrasia nacional; las pasiones locales... y quizás algunas afinidades, primero confusamente sentidas y luego mejor explicadas, entre la poesía árabeandaluza y la castellana barroca, en lo que ambas tienen de rimbombante, complicado y metafórico».¹⁴

Como también se sabe, en los *Poemas árabeandaluces* aparecía antologado no solo Motamid (con tres poemas), sino su amigo-enemigo Ibn-Ammar (también con tres poemas) y uno de los secretarios del rey, Ibn-al-Labbana, de Denia (con dos poemas).

Pero, por si fuera insuficiente el ambiente que describimos, la propia Trina Mercader utilizará uno de los monumentos historiográficos sobre estudios árabigos 'dentro y fuera de España', el trabajo del historiador holandés Reinhart P. Dozy titulado *Historia de los musulmanes de España*, que se tradujo por primera vez al castellano en 1877 en cuatro volúmenes.¹⁵ La historiografía actual, en realidad, solo avanza en la reflexión genérica sobre lo que supusieron los llamados reinos de taifas. A grandes rasgos, a lo largo del siglo XI y en primer lugar, se produjo un proceso de concentración en el que tanto Motamid como su padre serían ejemplos clave. Y, así, antes de la llegada de

¹⁴ Emilio GARCÍA GÓMEZ: *El libro de las banderas...*, ibídem. Por lo demás, es probable que el grupo de escritores en torno a la revista conocieran también dos trabajos importantes: uno de E. GARCÍA GÓMEZ, «Convencionalismo e insinceridad en la poesía árabe», *Al-Andalus*, V (1940), pp. 31-43 y otro de Dámaso ALONSO: «Poesía árabeandaluza y poesía gongorina», *Al-Andalus*, VIII (1943), pp. 129-153 (también en sus *Obras completas*, V: *Góngora y el gongorismo*, Madrid: Gredos, 1978, V, pp. 261-292), especialmente el primero ponía de manifiesto que la teología islámica niega a los escritores-poetas la posibilidad de una verdadera creación (*yalq*) *ex nihilo*, porque esa atribución solo es posible en el Ser Supremo: la *lectio* coránica es tajante y la *invenio* es expulsada del propósito o finalidad de la literatura, pero sobre esto volveremos.

¹⁵ Manejamos la ed. Reinhart P. Dozy: *Historia de los musulmanes de España*, Madrid: Turner, 2004, en 2 ts. que recoge los cuatro vols. Interesa especialmente el t. II que incluye el libro IV: *Los reyes de taifas*, pp. 213-368 y 396-404. Las deficiencias que la historiografía científica reseña para este estudio, no distinción entre historia política y económica, confusión de cultura o arte y literatura en general con el nivel político, etc., están resueltas en la monumental *Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, dirigida por José María Jover Zamora, véase especialmente *Los reinos de taifas*, *Al-Andalus en el siglo XI*, Coord. María Jesús VIGUERA MOLINS, Madrid: Espasa-Calpe, 1996, VIII J., en el que colaboran, además de la coordinadora, Luis Molina Martínez, Muhammad J. Allaf, Manuela Martín, etc. Para nuestro tema son especialmente válidos los capítulos segundo y tercero sobre las taifas y su fin, de Viguera Molins, así como «El poder político. Ejercicio de la soberanía», «La administración», también de Viguera Molins, y especialmente, «La sociedad», de María Luisa Avila Navarro, «La actividad intelectual», de Manuela Martín, y «La literatura», de Teresa Garulo. Para las deficiencias en Dozy, véase lo que dice, por ejemplo, Titus BURCKHARDT en *La civilización hispanoárabe*, Madrid: Alianza, 1999, cuando afirma que el historiador «... utiliza ampliamente las fuentes árabes, pero se ocupa exclusivamente de la historia política y por ello dice poco acerca de la civilización hispanoárabe», p. 265.

los almorávides, el número de taifas se había reducido apenas a una decena (Badajoz, Toledo, Sevilla, Granada, Almería, Denia, Valencia, Alpuente, Albaracín y Zaragoza). En segundo lugar, la debilidad desde un punto de vista político y militar era evidente hasta el punto de que un texto del momento señalaba que estos reyes eran «gatos inflados para parecer leones». En tercer lugar, los reinos cristianos del Norte intervinieron cada vez más y se aprovecharon de esa debilidad.¹⁶

II.2. LA INVENCIÓN DE LA POESÍA ORIENTAL: AL-MOTAMID

Recurrir a la historia y a lo oriental es en Trina Mercader un proceso inevitablemente complejo y comparativo, quizá inducido por Cesáreo Rodríguez Aguilera o Tomás García Figueras,¹⁷ pero plenamente asumido por ella. Centrarse, además, en Motamid no sólo es una forma reduccionista para aprehender el mundo, es también una evidencia sociopolítica. Mercader se sabe parte del mundo que, si en su magnificencia pasada no existe, al menos se puede intentar editar a través de la *convivencia*; el problema es articular

¹⁶ Véase especialmente el trabajo de Emilio CABRERA MUÑOZ: «La explotación de los reinos de taifas», en *Historia de España de la Edad Media*, Coord. Vicente Ángel ALVAREZ PALENZUELA, Madrid: Akal, 2002, pp. 277-295, en concreto p. 280 y ss. Richard FLETCHER: *La España mora*, Hondarribia (Guipúzcoa), Nerea, 2000, pp. 97-124. Aquí, por ejemplo, se hace hincapié en el problema de *Fitnah*, es decir, la sedición o rebelión contra un gobernante legítimo. Es bien conocido este proceso en el amigo-amante de Motamid, Ibn-Ammar, que gobernó Murcia como un rey prácticamente independiente (en 1078 la tomó): Al-Motamid ridiculizó en un poema la supuesta descendencia de personajes ilustres de Ibn-Ammar, y este respondió con otro poema en el que se burlaba del rey y sus parientes. Acusado de sedición, logró huir a Zaragoza, pero en 1084 fue capturado en campaña militar, lo vendieron a Al-Motamid, lo devolvieron a Sevilla y el rey lo mató personalmente con el hacha de plata que le había regalado el rey cristiano Alfonso VI. En general, los abades de Sevilla habían sido hábiles en el establecimiento de alianzas, pero también en el manejo de la *fitnah*, como demuestra Henri PERES en su monumental *Esplendor de al-Andalus. La poesía andalusí en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*, Madrid: Hipérion, 1983, p. 18 y ss. Sobre el asesinato de Ibn-Ammar, PERES recoge el testimonio del poeta Ibn Wahbun como prueba irrefutable de que el rey mató con su propia mano a su antiguo visir, p. 107. Es también interesante el ensayo de Titus BURCKHARDT: *La civilización hispanoárabe*, Madrid: Alianza, 1999, (Ensayo, 36). Básicamente el capítulo dedicado a la lengua y creación literaria (pp. 97-113).

¹⁷ Tomás GARCÍA FIGUERAS, al que también trató y por cuya indicación se puso en contacto con el llamado Grupo Radio Melilla (o grupo Azor, como recuerda que se llamaban López Gorgé), era la máxima autoridad española en Larache, pero, sobre todo, un africanista, autor, entre otras monografías, de *Recuerdos de una guerra romántica. La guerra de África de nuestros abuelos (1859-1860)*, Madrid: CSIC, 1961, y en colaboración con Carlos RODRÍGUEZ JOURJA SANTI-CYR: *Larache: datos para su historia en el siglo XVI*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos, 1973. En otro sentido, recurrir al poeta-rey de Sevilla no es extraño, de acuerdo con H. PERES en su obra citada:

Sorprenderá tal vez encontrar el nombre y el recuerdo de Al-Mutamid en casi todos los escritos que hacen alusión a hechos históricos acontecidos en la época de las taifas y es que encarnaba por excelencia el tipo de príncipe andaluz o español por su cultura y su fuerza; era el símbolo perfecto de la nación hispano-musulmana en lo que tenía de radicalmente distinta de la raza africana de origen bereber: todas las miradas se volvían hacia él porque él era, tal vez, el único capaz de realizar la unidad andalusí y de encontrar en ese momento trágico un *modus vivendi* con los cristianos. (p. 108).

pasado y presente cuando en él no dominan los elementos de la tradición occidental. Por eso, la solución está en la historia oriental que se puede encontrar en la propia Península Ibérica.

La historia del Sur peninsular hacia el siglo XI propiciaba el acercamiento a la identidad político-nacional, el acercamiento también a la religión en sentido lato, el acercamiento a una demografía peculiar con sus mezclas de mozárabes, judíos y árabes, que generaba lo específicamente *andaluz*, un acercamiento, en cierto modo, a la modernidad y a un lenguaje mediante el cual ese nacionalismo abbadí, con las creencias regionales y con las solidaridades comunitarias, parecía muy lejos de la derrota o el desastre. Sobre todo, potenciaba un imaginario que Trina Mercader encuentra sólidamente justificado en Dozy.

Precisamente por esto, merecería la pena detenernos en lo que el historiador consigna y que provoca el deslumbramiento de Trina Mercader hasta tal punto que hará comprensible que se tome como título de una revista en cierto modo *oriental*. En Dozy encontraremos desde el *fatum* del rey pronosticado por su padre Mothadid¹⁸ por la desgracia que los amenaza (los bárbaros almorávides) hasta el cumplimiento de esa premonición en la cautividad de Motamid, su llegada a Tánger, su regalo a Hozri, su paso por Mequínez, hasta llegar a Agmat, a las cadenas y a la extrema miseria, en el que el único consuelo era la visita de los poetas que había favorecido: por ejemplo, Abu-Mohammed, Hidjari e Ibn-al-Labbana, y su propia muerte en 1095 con cincuenta y cuatro años. Como decía un historiador del siglo XIII, Ibn-al-Abbār: «Todo el mundo ama a Motamid, todo el mundo tiene piedad de él y hoy se lo llora todavía». Esto es, se resumen la «generosidad, bravura, espíritu caballeresco», esa fantasía oriental que tanto impresionó a Trina Mercader.¹⁹

¹⁸ Dozy, *op. cit.*, señala la crueldad de este personaje, pero, sobre este mismo aspecto, hay un testimonio del *Kitab al-Muchib*, del Marrakuxi, que recoge Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ en *De la Andalucía islámica a la de hoy*. Madrid: Rialp, 1998⁷, en el que puede leerse:

Había hecho construir en el patio de su palacio hortas, que cubrió con cabezas de príncipes y jefes, en lugar de los arbustos que suelen encontrarse en las mansiones de los reyes. «¡Qué placentero es este jardín!», decía. En suma, nadie alcanzó en su época tal grado de energía, actividad, dureza y violencia. Se le comparaba al abbasí Abu Chafar Al-Mansur. Inspiraba temor tanto a los pequeños como a los grandes, sobre todo a partir del día en que mató, a sangre fría, al mayor de sus hijos, Ismail, destinado a sucederle... (p. 114).

Sobre el mismo aspecto, Mahmud SOBH: *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Catedra, 2002, dice: «... cruel hasta la extremidad y sensible hasta la enfermedad», p. 960.

Una crueldad que también es reseñable en su hijo. H. PÉREZ en su *Esplendor de al-Andalus...* recoge el mismo rasgo en el poeta-rey, cuando el príncipe Yusuf le regaló una esclava que sabía cantar y en uno de sus palacios situado a orillas del Guadalquivir se instaló para beber vino y, cuando estaba ligeramente ebrio, la esclava cantó unos versos en los que Al-Motamid tuvo la intuición de que se refería a sus señores almorávides: y «encolerizado, arrojó a la esclava al río donde pereció...». El historiador señala que la embriaguez por sí sola no explica este gesto brutal, porque conservó la suficiente lucidez para comprender unos versos y, sobre todo, una palabra, p. 21.

¹⁹ Para el problema de la premonición o visión de Mothadid, véase Dozy, II, iv, cap. VIII, en el que señala que el propio Motamid había asumido la posibilidad de la desgracia: «Que Dios te perdone a mí costa, padre mío, y que me envíe todas las desgracias que te destinaba, cualquier que

Entre estos dos momentos, Dozy repasa la vida de Motamid: la juventud del futuro rey como gobernador de Huelva, participante en el asedio de Silves (Portugal), el encuentro con su amigo-amante-poeta y después ministro Ibn-Ammar (incluida su premonición de muerte a manos del rey amigo²⁰),

ellas sean!», II, iv, p. 287. Para el momento de la cautividad y salida al destierro, véase especialmente el capítulo XV, donde Dozy recoge la elegía de Ibn-al-Labbana de la despedida de Sevilla:

Vencido después de una valerosa resistencia, los príncipes fueron metidos en un navío. La multitud llenaba las riberas del río, las mujeres estaban sin velos, y en su dolor se arañaban el rostro. ¡Qué de gritos, qué de lágrimas! ¿Qué nos queda ya? ¡Vete de aquí, extranjero! Recoge tus bagajes y haz tus provisiones, porque la casa de la generosidad ya se ha quedado desierta. Tú, que tenías intención de establecer en este valle, sabe que la familia que tú buscabas ya no está allí, y que la sequía ha destruido nuestra cosecha. Y tú, caballero del soberbio séquito, depón tus armas, que no te servirán de nada. Porque el león ha abierto ya su boca para devorarte. (II, iv, p. 359)

La anécdota del poeta Hozri, el poeta de Tánger, es significativa del talante del rey desterrado: siguiendo la tradición, envió a Motamid un poema compuesto en su honor en el que solicitaba un regalo. Aunque el ex-rey de Sevilla no estaba en condiciones de enviárselo, sacrificó su último recurso, los treinta y seis ducados que había escondido en una bota y que su pie había manchado de sangre, lio los ducados en un papel y, añadiéndole un poema «excusándose por la exigüidad del regalo, se lo remitió. Hozri, que no dio las gracias, pero sí divulgó la noticia y otros «poetastros de Tánger y sus cercanías» presentaron sus versos al exiliado. (II, iv, p. 360). En Mequínez, Dozy relata la anécdota de la lluvia: en el camino se encontró con una rogativa por la lluvia y Motamid compuso un poema en el que señalaba: «Mis lágrimas la sustituirán. —Tienes razón —me respondieron— tus lágrimas son bastante abundantes para ello; pero están mezcladas con sangre.» (Ibidem). En Agmat era tan penosa su situación que su mujer e hijas tuvieron que dedicarse al hilado para lograr la supervivencia, y Motamid, a la poesía, por ejemplo:

Yo lloraba, viendo pasar cerca de mí una turba de *caids* [aves, especie de perdices]; ellos eran libres, ellos no conocían ni la prisión ni la cadena. No era por envidia por lo que lloraba, sino porque yo hubiera querido hacer lo que ellos, porque entonces yo hubiera podido ir a donde quisiera; mi dicha no se hubiera desvanecido, mi corazón no estaría lleno de dolor, yo no lloraría por la pérdida de mis hijos. ¡Cuán felices son!, no están separados uno de otro, ninguno experimenta el dolor de estar lejos de su familia, no pasan como yo la noche en horribles angustias, cuando oigo rechinar la puerta de la prisión, los cerrojos o la cerradura. ¡Ay! ¡Dios les conserve a sus hijos!, los míos carecen de agua y de sombra! (II, iv, p. 361-362).

En Agmat, tras su muerte, concluye Dozy:

Motamid fue ciertamente un gran monarca. Reinando sobre un pueblo enervado por el lujo y que no vivía más que para el placer, lo hubiera sido difícilmente, aun cuando su natural indolencia y ese amor a las cosas exteriores, que son la dicha y la enfermedad de los artistas, no se lo hubiesen impedido. Pero ninguno atesoró en su alma tanta «sensibilidad, tanta poesía. El menor suceso de su vida, la menor alegría o el menor pesar, tomaban al punto en él formas poéticas, y se podría escribir su biografía, o al menos su vida íntima, nada más que con sus versos, revelaciones del corazón en que se reflejan esas alegrías y esas tristezas que el sol o las nubes de cada día traen o se llevan consigo. Luego tuvo la fortuna de ser el último rey indígena que representara digno, brillantemente, una nacionalidad y una cultura intelectual que sucumbieron, o poco menos, bajo la dominación de los bárbaros que habían invadido el país. Túvose por él una especie de predilección como por el más joven, como por el benjamín de esa numerosa familia de príncipes poetas que habían reinado en Andalucía. Se lo echaba de menos más que a todos los demás, casi con exclusión de todos los demás; lo mismo que la última rosa de la primavera, los últimos días hermosos del otoño, los últimos rayos del sol que se pone son los que inspiran el más vivo sentimiento. (II, iv, p. 368).

²⁰ En el capítulo IX, la visión reiterará al poeta-servidor: «¡Desdichado, ése te ha de matar!» (II, iv, p. 291). Es interesante, la valoración que puede encontrarse en Mahmud SOBH: *Historia de la literatura árabe clásica*, *op. cit.*, cuando afirma:

La proclividad de al-Mutamid, heredada de su padre y de [sic, por 'en] cierto modo de su abuelo, giraba en torno a cuatro elementos: el poder, el placer, la mujer y el arte. Habrá que añadir —en su caso— un quinto elemento, que era su predisposición, desde su infancia en Silves, a la homosexualidad (pasiva primero y activa luego)... (p. 964).

La consideración del poeta-rey en pp. 962-973 y sobre Ibn Ammar en pp. 973-977.

las diversiones en Sevilla en la *Pradera de plata* en la orilla del Guadalquivir, los juegos de repentizaciones poéticas y el encuentro-admiración por Itimad, la futura esposa del rey, más ágil en este juego que Ibn-Ammar.²¹ Los anteojos de la ya esposa Itimad que «hacían la dicha y la desesperación» (II, iv, p. 293) del rey, como cuando en febrero vio desde una ventana del palacio de Córdoba caer copos de nieve y le reprocha a su marido que la priva de ese «soberbio espectáculo» todos los inviernos y cómo mandó plantar en toda la sierra almendros, o cómo la reina al ver amasar barro para hacer ladrillos a unas mujeres vuelve a reprochar la imposibilidad de hacerlo y Motamid, en el corral de palacio, hizo llevar grandes cantidades de azúcar, canela, jengibre y perfumes de toda especie, los hizo mojar con agua de rosas y amasar a brazo hasta que consiguió una especie de barro aromático²² para que lo pisara Itimad. Los placeres y goces a los que arrastraba a su marido apartaban de la religión al futuro rey.²³

²¹ De nuevo Dozy recoge la anécdota. Motamid ante las aguas del río, improvisa el verso: «La brisa ha convertido el agua en una loriga...» para que Ibn-Ammar lo complete con otro. Es lo que hace la mulctera, es decir, moza o cuidadora de mulas Itimad. «Loriga magnífica, en efecto, para un día de combate, siempre que el agua estuviera helada». II, iv, cap. IX, p. 292. Por su parte, M.^a Soledad CARRASCO URGOM en «La figura de la cautiva en España. (Vida y Literatura)», ahora en su libro *Vidas frontizas en las letras españolas*, Barcelona: Bellaterra, 2005, pp. 19-34, recuerda también la anécdota y señala: «Las poetisas no se distinguen de los poetas por el estilo literario pero sí se han señalado diferencias en cuanto a preferencias de género y contenido» (p. 23).

²² R. Dozy anota en II, iv, cap. IX, p. 293 y 294 que este barro aromático para Itimad y su séquito fue tan caro que ante otros caprichos imposibles de la reina, Motamid le recordaba «El día del barro».

²³ Entre estas diversiones hay que situar la poesía. Dozy anota el poema en versos acrósticos con el nombre de Itimad:

Invisible a mis ojos, siempre estás presente a mi corazón.
Tu felicidad sea infinita, como lo son mis cuidados, mis lágrimas y mis desvelos.
Impaciente al yugo, cuando otras mujeres quieren imponérmelo, me someto dócilmente a tus deseos.
Mi anhelo, en cada instante, de estar a tu lado. Ojalá pueda cumplirlo pronto.
Amiga de mi corazón, piensa en mí y no me olvides por larga que sea la ausencia.
¡Dulce nombre es el tuyo! Acabo de escribirlo: acabo de trazar estas amadas letras: *Itimad*.

También lo hace con el poema que dedica a Ibn-Ammar cuando lo nombra gobernador de Silves, II, iv, cap. IX, pp. 295-296. Por su parte, Teresa GARILLO en «La literatura», en *Los reinos de taifas. Al-Andalus en el s. XI*, coord. María Jesús VIGUERA MOLINS, *Historia de España Menéndez Pidal*, Dir. José María JORGE ZAMORA, Madrid: Espasa, 1996, VIII, I, pp. 590-647, especialmente p. 625 y ss. establece para Al-Mutamid un *diván*, esto es, una colección antológica de poemas, con tres momentos: en primer lugar, los años de aprendizaje y juventud, con la presencia del padre, admirada y temida; en segundo lugar, los años de madurez, como rey poderoso y magnánimo, dominados por la presencia de Ibn-Ammar y de Itimad al-Rumaykyya, la esposa favorita, y, en tercer lugar, los años de exilio hasta su muerte (1091-1095) con los poemas de la desesperación por el destierro y su epítafio:

... Sí, cierto:
no sin justicia, con rigor exacto,
un desdigno celeste vino a herirme.
Pero, hasta este cadáver, nunca supe
que una montaña altísima pudiera
caer en temblorosas parihuelas.
¿Qué quieres más, oh, tumba? Sé plácida

Junto con la poesía que el rey practicaba, hay que situar sus manifestaciones de agrado ante cualquier muestra de ingenio;²⁴ o cómo la sensualidad caracterizó su vida;²⁵ también las complicaciones políticas y victorias militares;²⁶ su carácter y problema como rey tributario de Alfonso VI;²⁷ las ambiciones de Ibn-Ammar sobre Murcia;²⁸ sus aspiraciones sobre Valencia y el cruce de poemas que termina en injurias que Motamid no podía perdonar;²⁹ el exilio de Ibn-Ammar, el apresamiento en Zaragoza, la vuelta del cautivo al rey y la muerte por mano del propio rey.³⁰ El poder de Alfonso VI hace que reyes como Motamid piensen en la ayuda almorávide,³¹ cómo llega esta y la victoria precaria que consigue el rey sevillano.³² El final de la taifa de Sevilla

con tanto honor que a tu custodia fías
El rugidor relámpago ceñido,
cuando cruce veloz estos contornos,
por mí, su hermano —cuya eterna lluvia
de mercedes refresca con tu laude—,
llorará sin consuelo. Y las escarchas
en ti lágrimas suaves, gota a gota,
destilarán los ojos de los astros
que dorme no supieron mejor suerte.
¡Las bendiciones del Señor desciendan,
insubmisas a número. Incensantes,
Sobre quien padre tu caliente venal (p. 627).

²⁴ Dozy relata la anécdota de Halcón Gris, el ladrón perdonado por su muestra de talento al engañar a un avaricioso a morir crucificado en la cárcelera y cómo fue perdonado por Motamid que lo hizo «brigadier de civiles» donde sirvió con lealtad al rey», II, iv, capítulo X, pp. 298-299.

²⁵ De nuevo Dozy anota los amores con Amada, que aromatizaba el vino. Luna que acompañaba al rey cuando estudiaba a los poetas antiguos o escribía sus poemas, Perla, Hada, etc. (II, iv, capítulo X, p. 299).

²⁶ Dozy refiere la toma de Córdoba a través de un poema en la que la ciudad es tratada como una mujer alivia, II, iv, capítulo X, p. 301, su pérdida posterior, la muerte del hijo del rey y la reconquista, II, iv, cap. X, p. 303-304.

²⁷ Dozy cuenta la anécdota del ajedrez magnífico, con piezas de ébano y ámalo incrustadas de oro con el que Ibn-Ammar evitó la conquista de Sevilla, II, iv, capítulo X, pp. 304-306.

²⁸ Dozy consigna el suceso del primer intento fallido con el apresamiento del hijo del rey, la reconciliación con su amigo a través de poemas, etc. II, iv, capítulo XI, pp. 307-310.

²⁹ Dozy, II, iv, cap. XI, pp. 312-314.

³⁰ Dozy, II, iv, cap. XI, pp. 316-317.

³¹ En Dozy, II, iv, cap. XII, p. 323, se recoge la anécdota de la advertencia del hijo de Motamid, Rachid, y la respuesta del rey:

Todo eso es verdad [el peligro de que se quedara Yusuf Ibn-Tachufin y les arrebatara los reinos], pero no quiero que pueda censurarme la posteridad de haber sido causa de que Andalucía sea presa de los infieles; no quiero que mi nombre sea maldicho en todas las cátedras musulmanas, y si tengo que elegir, prefiero mejor ser camellero en África que poiquero en Castilla.

³² Dozy, cuando se centra en la batalla de Zalaca, muestra también las primeras manifestaciones de traición del jefe almorávide Yusuf, II, iv, cap. XII, pp. 325-327. Henri PERES en *Esplendor de al-Andalus... op. cit.*, recuerda que los poetas sólo llaman a esta batalla más que «batalla del viernes», y uno de los que celebran las proezas de Al-Mutamid y, en un segundo, las de Yusuf Ibn-Tachufin, Abd al-Yalil Ibn Wabbun, recoge:

... 5. La colina de la Infidelidad fue devastada profundamente mientras que todas sus parcelas eran montañas.
... 6. Ella apareció en la superficie del suelo como una tierra cuyas depresiones se parecían bajo el empujamiento de los infieles, a colinas pobladas de árboles.

se precipita,³³ cuando las taifas más débiles han caído, sólo queda Motamid que, tras muestras de valor, no tiene más remedio que rendirse, también sus hijos, gobernadores en Ronda y Mértola. Hacia 1102 los almorávides eran dueños absolutos, sólo quedaba Zaragoza, que también reconoció la soberanía de Yusuf.

Al-Motamid, pues, a través de Dozy posibilita que Trina Mercader caiga en esa fantasía oriental. Lo que encuentra en el historiador holandés es la nostalgia por la antigua tradición oriental, la posibilidad de rescatar del olvido ese medioevo orientalista no para construirlo, sino para tratar de confeccionar una nueva convivencia que evitara las características motamidianas más negativas: despotismo con su correlato de crueldad, el atraso, el autoritarismo o feudalismo que representaba... Y todo ello al margen del academismo o africanismo oficialista: el modelo que propone para su revista no está muy perfilado cuando aparece el primer número, pero lo que sí está claro es que no cae en una suposición ideológica en la que ese modelo no era eurocéntrico, no era un modelo de continuidad filial y colonialista, al menos en principio. Por eso se apuesta desde estos inicios por el empleo de las dos lenguas: española y árabe. Quizá la dificultad de unificar el Oriente y el Occidente no sea más que una fabulación, la ficción sobre el nosotros y el ellos.

II.3. LA REVISTA

II.3.A. Larache

En cualquier caso, en marzo de 1947 aparece el primer número de la revista: sorprende que la PRESENTACIÓN, sin firma pero de Trina Mercader, sea tan breve y lacónica, lee:

Los elementos primarios que impulsan al Poeta, están, en cualquier parte de la Tierra, porque son la Tierra misma puesta a mirar al Cielo.

Nuestro Marruecos posee una juventud lírica española y marroquí que ve, siente y hace poesía junto al sentimiento árabe. Este sentimiento se une

...9. Si el maldito [príncipe de los cristianos, Alfonso VI] ha escapado, no lo ha hecho como un hombre de noble condición, sino como se escapan las gentes viles. (p. 106). Más adelante PÉREZ recoge: «... Está comprobado que el día de la batalla de Zalaca los andalusíes, con la excepción de Al-Mutamid, fueron soldados poco valerosos» (p. 373).

³³ Dozy, antes de explicar ese final, anota la rudeza de Yusuf, el emir almorávide, cuando a la pregunta de Motamid de si comprendía los versos que acababan de recitarle los poetas de Sevilla, contestó: «Todo lo que comprendo de esto es que piden pan». Y cuando, después de su vuelta al África, recibió una carta de Motamid en que iban versos tomados de un célebre poema que decían: «Desde que estás lejos de mí, el deseo de verte consume mi corazón y me hace lanzar torrentes de lágrimas. Mis días son ahora negros, y antes, gracias a ti, mis noches eran blancas.» Yusuf dijo: «Parece que me pide muchachas blancas y negras.» Y cuando le explicaron que en lenguaje poético negro significaba oscuro y blanco, apacible: «Es muy bello —dijo—, pues bien, respondedle que a mí me duele la cabeza desde que no lo veo.» (II, iv, capítulo XIII, p. 332).

a lo hispano y lo poético, hasta dar forma a una nueva modalidad de espíritu: lo hispano-marroquí.

De ella nace una ambición: encauzar esta precisión inquieta ya que la Poesía, por ser universal, es el camino más fácil y seguro de la unión humana duradera, en un gesto exacto y decidido; tener un lugar en el espacio y en el tiempo actuales y, sobre todo, ser desde este cuaderno, motivo de aproximación.

Aparece bajo la advocación de AL-MOTAMID, como homenaje al pueblo hermano, con impulsos de sincera cordialidad, y abre sus páginas a España en ofrenda de su última inquietud, esperando que su propósito —expuesto hoy modestamente— sea bien acogido y alentado.

Al-Motamid, 1 (marzo 1947), p. 2

Era esperable esa justificación universalista y genérica del primer párrafo, probablemente con base en Tagore o Goethe, que había leído, y es que, desde el inicio, la revelación será clave en Trina Mercader, justo en los dos sentidos del término latino *re-velatio*: ese descortezar el velo para encontrar lo encubierto y ese velar más tupidamente, aunque es el primer sentido el que domina en este proyecto mercaderiano, porque permite entrar en el aspecto decisivo que sobre todo le interesa a la escritora, ese «nuestro Marruecos...» que condicionará lo «hispano-marroquí» en una unidad fecunda y productiva de poesía o literatura en general, se trata de una *razón desarmada*, esto es, aquella que no puede considerar los espacios sociales como democráticos ni como fascistas, se aleja o lo pretende de la concreción histórica coetánea caracterizada por la exclusión, la desigualdad, la violencia... y se formula como propuesta moderna de integración deslumbrada por la historia del siglo XI. Quizá lo significativo es que el elemento clave de este texto sea la *cordialidad* del otro y, simultáneamente, aparezca como *ofrecimiento* de esa inquietud, se entiende o se supone que literaria y última de los jóvenes escritores españoles. Por eso, en carta fechada el 20 de marzo de 1947 y dirigida a Jacinto López Gorgé, insiste: «Mi mayor ilusión era unir el Marruecos espiritual, el Marruecos joven, arrinconado, lleno de sueños de acción, en una cordialidad franca y alegre.»³⁴

Si la PRESENTACIÓN no recurría a la historia del rey que da nombre a la publicación, es porque en el mismo número se insertaba una larguísima VISIÓN

³⁴ La carta, que conocemos gracias a la amabilidad de Jacinto López Gorgé, es en respuesta a una de este entonces joven poeta en la que le prometía ayuda para su revista. En cartas sucesivas, Trina Mercader insistirá en los vínculos de amistad, en que lo que denomina Grupo Literario de Radio Melilla (programa que no se oía en Larache, claro) le envíen originales para insertarlos en la publicación. De manera muy educada, López Gorgé cree que la idea de la revista es interesante, incluso que los primeros números están muy bien impresos y la edición cuidada, pero afirma que le falta articulación y, especialmente, rigor en la selección de lo publicado. Años más tarde, LÓPEZ GORGÉ en un artículo titulado «Revistas y publicaciones literarias en el Marruecos español», *Puerta Oscura. Revista de Ultramarinos*, 3-4 (1986), pp. 62-65, señala: «[Al-Motamid] comenzó siendo una publicación poco rigurosa en la selección de sus colaboradores, pese a los decididos propósitos de su esforzada y casi solitaria directora...», p. 64.

DE UN SOBERANO EN SU PAISAJE (pp. 3-5), en la que, entre muestras de admiración e imágenes impresionistas, se *poetizaba* la historia del rey Al-Motamid de acuerdo con el historiador Reinhart P. Dozy y, en menor medida, con el arabista Emilio García Gómez, donde se lee por ejemplo: «Al-Motamid... es la Poesía misma al frente de un Estado», se utiliza la memoria desde la nostalgia y ensoñación por un reino repleto de sensualidad ya perdido, se recuerda el encuentro del rey con Itimad («Travesía Itimad»), el destierro... en lo que se denomina «Versión poética de Dris Diuri», un traductor que estuvo vinculado a Trina Mercader por lazos de amistad desde el comienzo de la revista prácticamente hasta su final. Por lo demás, Trina Mercader cierra el número con otro texto breve que titula EN TORNOS A AL-MOTAMID (p. 14), en el que apela al lector amigo porque «ni tú eres un lector ni estó una revista... Esto es un cuaderno débil e inofensivo como un niño. Es la palabra afectiva, cálida: quiere ser un apretón de manos». Porque sí, efectivamente, todo lo sólido se desvanece en el aire y la esperanza sin esperanza alcanza a todo, es posible que el ser humano se integre en un proyecto *humilde o ingenuista*, pues desde la periferia un grupo de jóvenes pretenden configurar una modernidad con el *murmullo* de la escritura. Y concluye:

Ya seas español, marroquí o hispano-marroquí, AL-MOTAMID viene a decirte que en esta costa Occidental de nuestra Zona, junto al Atlántico, hay un pueblo joven y tenso, nervioso y sensible, que te busca para comprenderte y escucharte. Tienes un hueco entre nosotros que desmiente tu lejanía, porque siempre hay una palabra dicha a tiempo para crear una cercanía, una amistad.

Ya lo ves, ni gritos ni aún promesas. Sólo unas manos cordiales tendidas hacia ti y el gesto decidido y alegre de quien quiere encontrarte.

Más allá de la homogeneización que pretendía imponerse en los años cuarenta, el proyecto de modernidad funcionaría por *afinidades electivas* y, aunque débil en sus inicios, se apuesta por la consolidación. Posiblemente lo más sobresaliente de este primer número sea que Trina Mercader se sitúa al margen del orientalismo africanista, digamos, tradicional, puesto que lo marroquí no es un *objeto pasivo*, se entiende como activo, en proceso de formulación a través de la revista con esas nociones ingenuistas y de apelación a lo *cordial*, a la *esperanza* del esfuerzo que merece la pena... y, en consecuencia, con autonomía y soberanía sobre sí mismo, balbuciente todavía pero desvinculado de la formación social protegida o colonial para vincularse conscientemente con una entelequia intangible, sin fisicidad real, aquella que está anclada en una mítica y tópica Edad Media y dorada.

Los colaboradores de este primer número: Felicidad R. Serrano con «Ayer y hoy» (p. 6), Estela Millet con «Yo sé que no me quieres» (p. 6), Antonia Coslado Arévalo: «Imposible» (p. 6), Trina Mercader con «Dos poemas: «Interior» y «Horizontal» (p. 7), Miguel Rodríguez Valdivieso con «Romance del arrepentimiento» (p. 8), Eladio Sos Ariza con «Morir» (p. 8), Francisco Quiñones Guerra con «Momento» (p. 8), Cesáreo Rodríguez Aguilera con «Gacela de

amor en Marruecos» (p. 11), Abdelkader El Mokad-dam con «Las gotas de rocío» (p. 9, p. 10 en árabe), Manuel Martín Burgos con «Estival» y «Marinera» (p. 13), Abilio Parra con «Playa» (p. 13), José María Díaz Ibarzábal con «Después» (p. 12), Alejandro Corniero con «Perplejidad» (p. 12), Manuel Delgado Cárdenas con «Mañana» e «Íntimo» (p. 12). El único que aparece en árabe es Abdelkader El Mokād-dam. Eran y son en su mayoría unos desconocidos. De hecho, sólo Felicidad R. Serrano, Cesáreo Rodríguez Aguilera y la propia Trina Mercader,³⁵ por parte española, y Dris Diuri y Abdelkader El Mokad-dam, por parte árabe, son los únicos que han consolidado una obra posterior. En consecuencia, tenían razón las voces que criticaron este primer número por su voluntarismo, amiguismo o falta de rigor en los colaboradores.

Además, el diseño de la portada de este número contenía una viñeta o ilustración del escultor húngaro Ladislao Zinner: es representativa del nuevo *orden* impuesto en la inmediata posguerra por el bando vencedor, aquel que se aglutinaba en torno al general Franco, esto es, una muestra de visión *tolerante*, en cierto modo, paternalista de unos marroquíes difuminados por el carboncillo, que, quizá, representen a un Motamid a caballo, apenas entrevisto, en medio de un séquito. A partir de aquí, todos los números aparecerán con una ilustración, pero lo que queremos destacar es que no puede olvidarse que el *amigo marroquí* había sido un aliado eficaz, una fuerza de choque y de primera línea que Franco reconociera al decir que estos marroquíes serían «las mejores rosas del rosal de la paz».³⁶

Lo apuntado arriba tiene sentido si pensamos que en los sucesos de 1909 y 1921, es decir, el desastre del Barranco del Lobo y el desastre de Annual, se había impuesto la imagen de un marroquí como 'salvaje', 'primitivo', 'bárbaro' y 'feroz' con el relato de nociones caracterizadoras como 'traidor', 'cobarde', 'sinistro'... Pero durante la *pacificación* colonial de los años posteriores a la guerra con Abd-del-Krim y especialmente tras la Guerra Civil, se mitigan los

³⁵ Aunque la presencia de Eladio Sos fue determinante en Melilla porque aglutinó en torno a él a un grupo de jóvenes poetas, grupo Azor, y su actividad poética tiene repercusión en diversas revistas del momento no publicó libros de poemas, quizá por «pereza» (expresión de López Gorgé). De Felicidad R. Serrano sabemos que perteneció a la Asociación de la Prensa en Larache, había publicado *El alma del corazón* (Pról. de Rodolfo Salazar, Madrid: José Murillo, 1933; *Cuentos del aire, de la tierra y del mar* (Madrid: Hernando, 1947; *Cumbres...: poemas* (Madrid: Tall. Ferga, 1935) y es autora de una conferencia que lleva por título *Los poetas árabes y su influencia en la lírica castellana: tercera conferencia del ciclo, leída el domingo 6 de julio de 1930 por la exquisita poetisa señorita Felicidad R. Serrano* (S. L.: s. n., pero Larache: Tip. Goya, 1930). Para Rodríguez Valdivieso véase nota 14.

³⁶ Citamos por Eloy MARTÍN CORRALES: *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica. Siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra, 2002, p. 179. La Guardia Mora, la construcción de mezquitas en el Marruecos español, la organización de viajes de peregrinación a La Meca, etc. son pruebas de lo que apuntamos: «Incluso para la gran mayoría de los colonos establecidos en Marruecos, las condiciones de vida, aunque no mejoran visiblemente, sí fueron, en líneas generales, más cómodas que las reinantes en la península.» (Ibidem). En el mismo ensayo se ilustra con la portada de la revista del número 17 (junio de 1949) como ejemplo del «gusto por lo exótico y por un mundo inmóvil», p. 182.

elementos negativos y, con el creciente número de viajeros y turistas (españoles o no), se comienzan a descubrir elementos positivos, aunque la visión paternalista y exótica, entre burlesca y caricaturesca (especialmente en las postales típicas y otros materiales gráficos insertos en publicaciones periódicas), no desaparece del todo. Sin embargo, hay que esperar al momento de la guerra (in)civil para encontrar en el bando franquista un tratamiento respetuoso-paternalista sobre unos elementos sociales, 'los moros amigos o protegidos', en el que lo marroquí se decanta como un aliado contra los *sin Dios*, los *rojos*... o el bando republicano, y en el que algunos arabistas como Asín Palacios colaboraron.³⁷ Y, sobre todo, destacarían por ser de 'orden', 'respetuosos con la autoridad' y 'disciplinados'.

Desde luego, esta primera portada, como todas las que siguieron, están impregnadas del *humus* ideológico en el que las artes plásticas están inmersas y con las que se intenta paliar la imagen de terror y horror que había cristalizado en siglos anteriores, y aunque los años cuarenta y cincuenta están sometidos también a presiones intolerables en las que el mundo parecía no poder ser *dicho*, las imágenes de los acontecimientos cotidianos ajenos o extraños construyen un nuevo olvido: la memoria de lo inexistente. Pero, además, en *Al-Motamid* estamos lejos de una mirada impregnada del paternalismo oficial, porque la viñeta o ilustración está al servicio de un nuevo proceso cultural, ajeno o extraño al oficialismo colonial, es parte de esa *nueva cordialidad* que debía unir al hombre nuevo, a lo hispano-marroquí.³⁸

El número 2 (abril 1947) contiene, en portada, una ilustración de Enrique Sierra de Silva, que insiste en el exotismo más o menos difuso e intemporal del número anterior. Ahora, aparece la cabeza de un árabe, casi de perfil y cubierta con la capucha de una chilaba que deja ver la belleza de su propia presencia: mirada, gesto, frente levemente arrugada, pómulos, mentón, labios, serenidad y madurez de ese hombre de Marruecos enmarcado por una serie de arcos levemente apuntados que se suceden en profundidad y no sostienen nada, están en ruinas, una situación sugerida por los matojos que, de vez en vez, aparecen entre los sillares o en los remates inexistentes. El contraste entre esta piedra casi muerta y la vitalidad-dureza e intemporalidad de una

³⁷ También Ernesto Giménez Caballero. En cualquier caso, sería injusto no reconocer que el erudito sacerdote y arabista Asín Palacios, muerto en 1944, realizó contribuciones todavía hoy imprescindibles, básicamente los estudios titulados *La escatología musulmana en la Divina Comedia. Seguida de Historia y crítica de una polémica*. Madrid: Hipérior, 1984.^{1.ª ed. 1919} y *Sadilles y alumbrados*. Estudio introductorio de Luce LÓPEZ BARALT. Madrid: Hipérior, 1990. Véase el trabajo de Eloy MARTÍN CORRALES: *La imagen del magrebi...*, op. cit., especialmente el capítulo VI: DEL MORO FASCISTA DE LOS REPUBLICANOS AL CAMARADA MORO DE LOS NACIONALES, pp. 151-177.

³⁸ Eloy MARTÍN CORRALES, en su trabajo *La imagen del magrebi...*, op. cit., se refiere de pasada al grupo animador de las revistas literarias surgidas en el Protectorado: *Al-Mutamid* [sic!] y *Ketama*, y señala que está «formado por Dora Bacaicoa, Jacinto López Gorgé, Gómez Nisa», p. 186, esta falta de información o desconocimiento quizá explique otra falta, esto es, la de atender a las ilustraciones de las revistas.

mirada nueva, la que sostiene este marroquí, es evidente. Esta presentación iconográfica es todavía más explícita que la del número anterior, esto es: el marco de encuadre sin duda remite a ese pasado con el que conscientemente se quiere vincular la publicación. Por lo demás, la insistencia en el mundo medieval, que también aparece abriendo este número, un artículo sin firma a modo de editorial titulado «Poesía y tragedia de una amistad», tenía otra ventaja: pasar la censura del momento sin problemas.

Como apuntamos, este texto-editorial, seleccionado y retocado por Trina Mercader, seguramente con la ayuda de la traducción del francés al español de Dris Diuri, remite a Dozy, a lo consignado en su *Historia de los musulmanes de España* sobre el encuentro del futuro rey con Ibn Ammar, porque «Hay seres de rara sensibilidad, hechos tan solo para vivir extremos. El más puro dolor, la más clara alegría, les impulsa...» (*Al-Motamid*, p. 2). Por tanto, en el texto dividido en dos fragmentos se recoge el encuentro de los amigos en Silves, los lazos de amistad y cómo, a pesar del «corazón universalmente dado» de Motamid, llega el drama, en palabras de Trina Mercader: «¡Extraños destinos! Nadie más cerca de la Fatalidad que estos dos amigos tan entrañablemente desgraciados» (Ibidem).³⁹

De manera casi imperceptible estamos asistiendo a la configuración del orientalismo español. Lo significativo es que este orientalismo, centrado en el pasado brillante, histórico, cruel, fascinante... sugiere la inevitabilidad de su derrumbamiento o fracaso. La historia que se consigna en la revista parece resurgir de un pasado... grandioso, pero limitado y, por tanto, a pesar de realzar la vida —como quiere Dozy— la cristaliza y la reduce a exotismo. La relación lógica entre la modernidad y el colonialismo, entre un *nosotros* y *ellos* no puede hacer olvidar que además de histórica tiene que realizarse de manera empírica, cotidiana; es un problema epistemológico, pero también es un proceso con problemas prácticos en el que el proyecto de modernidad no es sólo un objetivo de idealidad.

En carta fechada el 11 de abril de 1947 y dirigida a Jacinto López Gorgé, Mercader señala algo de trascendencia para la revista: «De veras doy gracias al cielo por haberos encontrado tal como sois: admirables».⁴⁰ Efectivamente,

³⁹ Por lo demás, el hecho de ser poeta en Sevilla con *Al-Motamid* podía ser especialmente interesante, de acuerdo con Henri PÉREZ en *Esplendor de al-Andalus*, op. cit., se lee:

Los poetas recibían en recompensa no sólo presentes en especie o en dinero, sino también cargos importantes que les retenía de ordinario en la corte donde se les trataba bien.

Al-Mutamid, dice Al-Marrakusi, no tomaba como visires más que literatos, poetas versados en toda clase de conocimientos, de suerte que estaba rodeado de un conjunto de ministros-poetas como no se había visto jamás.

Parece ser que en el siglo XI la palabra *wazir*, 'visir', que tenía la acepción corriente de *katib*, 'secretario', había venido a significar, por la costumbre que hemos indicado, poeta... (p. 89).

⁴⁰ El entusiasmo por los amigos se ejemplifica meses después en un soneto fechado en Larrache, «mañana del día 25. Mayo 1949», que lleva por título «Despedida a Eladio [Sos], a Pío [Gómez Nisa], a Jacinto [López Gorgé]», que incluimos en los anexos, y cierra con dos versos

el grupo de Radio Melilla en pleno colabora en este número. Pío Gómez Nisa con «Melilla en el aire (canciones)» (p. 10), Jacinto López Gorgé con «Otoño» (p. 11), Eladio Sos Ariza con «Tres canciones a Melilla: «Bando», «Ofrenda», «Escudo de Carlos V» (p. 11), incluso Juan Guerrero Zamora con «Niño: Brisa perdida» (p. 12).

Aunque en la misma carta se queja del retraso de la publicación de la revista porque no le llegan originales prometidos desde Tetuán y porque en Semana Santa la imprenta no trabajaría, Trina Mercader está envuelta en el optimismo: «Pero no importa si sale bella e interesante como así parece». Tenía razón, porque el número se abre con tres poemas de Carmen Conde que, ya en 1947, era todo un referente en la poesía del momento, más para una mujer, y en ese año ya había publicado: *Brocal* (Poemas en prosa). Madrid: La Lectura, 1929; *Júbilo. Poemas de niños, rosas, animales y viento*. Pról. de Gabriela MISTRAL. Murcia: La Verdad, 1934; *Pasión del verbo*. Madrid: Gráficas Marsiega, 1944; *Ansa de la gracia*. Madrid: Col. Adonais, 1945; *Honda memoria de mí*. Madrid: La Gráfica Comercial, 1946; y en el mismo año 1947 publicaría *Sea la luz*. Madrid: Mensaje, 1947; *Mi fin en el viento*. Madrid: Col. Adonais, 1947; y *Mujer sin Edén*. Madrid: Edición de la Autora, 1947.

Por tanto, con la ayuda del Grupo de Melilla que, sin embargo, no figura como Consejo Editorial, va subsanando los errores del primer número y, aunque el segundo es mejor, siguen los colaboradores que no tienen continuidad o producción poética posterior: Antonia Coslado Arévalo con «Ventana a la calle» (p. 3), Miguel Rodríguez Valdivieso con «Posos» (p. 5), por supuesto Trina Mercader con «Vegetal» (p. 3), Luis G. Díaz Guerra con «Poema del amor ahogado» (p. 6), Enrique Sansano con «Nirvana» (p. 6), Ibrahim El Ilgui con «Conversación confidencial con la poesía» (p. 7), José María Díaz Ibarzábal con «Abril» y «Septiembre» (p. 9), Francisco Espinar Lafuente con «Pastoral» y «Sueño de amor» (p. 13), los sonetos de Federico Schmid Vidal titulados «A tres ciudades muertas en el Rif: «Bades», «Mesem-Ma», «Nekor» (p. 9). La escritora es consciente de la superioridad de este número, aunque en la carta citada apunta un problema que reaparecerá: hay y se conocen poco a los poetas árabes, en este número colabora Ibrahim El Ilgui: «Conversación confidencial con la poesía», p. 7 [p. 8 en árabe].

Como muestra del optimismo, en la misma carta citada, decía:

Yo, durante las mañanas, soy una buena oficinista —Oficial 2ª— que en nada se me nota que tengo la cabeza llena de pájaros. Esto para mí es muy agradable porque me imagino que tengo varias Trinas a mi disposición, con lo que me miento un modo de ser múltiple e infinito.

miás que explícitos en la amistad «y os vais, y os vais de mí, que soy apenas / a nuestro recordar resurgimiento».

El número 3 (mayo 1947) es especialmente interesante porque se dedica a la mujer. Por primera vez, la ilustración del pintor Antonio Torres-Pardo nos ofrece a una mujer árabe con atuendo o *caftán* en la intimidad, sentada sobre sí misma con los brazos extendidos y las manos reposando sobre los muslos, apenas insinuados por el vestido que la oculta, y sola, es decir, sola en un ambiente cerrado que la enmarca: una habitación con tres arcos apuntados y sin amueblamiento. En realidad la ilustración tiene que ver con el nuevo editorial sin firma que se titula «Ante un suave acento de amor», es decir, «la intimidad amorosa de Al-Motamid», según Dozy de nuevo. Aparecen, así, las mujeres del serralló o harén: Amada, Luna, Perla, Hada... Resulta interesante la justificación de esta sucesión de mujeres amadas: «Sus versos, sus poemas, nos llegan prietos de nombres femeninos, sin que por ello pueda tacharse de infiel, defendido por el código de amor de los países musulmanes.» (*Al-Motamid*, 3, p. 2), que se completa más adelante: «No es leyenda. Es la más hermosa realidad lírica de la Historia, donde ambiente y protagonista se aúnan, en suprema armonía, hasta llegar a dar una página de tan extraña excelencia.» (*Ibidem*).

Es evidente que Trina Mercader está *desnaturalizando* la poligamia musulmana, la tradición del serralló se descarga de sensualidad, se esquematiza y occidentaliza en una re-interpretación de la fidelidad y el amor: lo extraño se hace asumible y el refinamiento de la comprensión poética fija la visión orientalista en una conjunción armoniosa con lo occidental. Se trata de una explicación *histórica* en la que lo empírico, esa sucesión de mujeres importantes para el rey, fortalezca el sistema de representación, digamos, poético: sin esas figuras femeninas la poesía no existiría. La sucesión transmite una impresión o sensación de repetición y fuerza difuminada:

Nombres y sombras de muchachas apenas perceptibles, envolviendo el claroscuro de su intimidad. Todo el Alcázar guarda la primavera de su vida de amor, hecho, poco a poco, acento perdido que, riendo, vuelve y escapa por entre los arrayanes. Aromado silencio y tono apasionado, donde el agua rechina su mejilla y la tierra se supera en la flor. El aire brota suave junto al mármol de los surtidores, mientras el tiempo, sosegado, pasa y pasa, sin prisas, por los senderos (*Ibidem*).

De esta manera, lo enumerativo contribuye a particularizar una realidad oriental sumida en lo aceptable: esa quietud caracterizadora, el silencio roto por el rumor del agua..., es decir, entre las costumbres bárbaras de la historia y el pretendido esteticismo de lo coetáneo se opta por la globalidad de la belleza, por aquello que aleja y centra lo extraño, el ambiente imaginario e imaginado para cualquier occidental.

Por lo demás, este número incorpora algunas novedades: por primera vez aparece una prosa poética de María Eugenia de Mergelina: «Di, ¿qué sueñan aquellos musulmanes?» (p. 3) y «Mi alma de Babel» y «No me esperes nunca» (p. 4), de Francisco Espinar Lafuente. También se repiten colaboradores: Francisco Espinar Lafuente con Dos poemas: «Mi alma de Babel», «No me

esperes nunca» (p. 4); Felicidad R Serrano con «Bendigamos a Dios» y «Cambio de destino» (p. 5); Trina Mercader con los «Cuatro sonetos a nuestra ciudad (Larache)» (p. 6); Nayib Abumalham con «El nacimiento de una margarita» (p. 7; p. 8 en árabe); Miguel Rodríguez Valdivieso con «Poema que se dice solo» y «Yo espero» (p. 9); Cesáreo Rodríguez Aguilera con «Estrella vegetal, mariposa» (p. 10); Eladio Sos con «Veleta» y «Término» (p. 11); Pío Gómez Nisa con «Monte Gurugú» (p. 11); Agustín Cos Soriano con «Esta extraña fantasía» (p. 12). Pero, sin duda, lo más reseñable es que se han impuesto los criterios del Grupo de Melilla y, así, se inaugura una sección de *Crítica de Poesía* que elimina las *Greguerías*, sin firma, que habían aparecido en los dos números anteriores. En esta primera crítica, Jacinto López Gorgé realiza la reseña del libro de José Luis Hidalgo: *Los muertos*. Madrid: Col. Adonais, 1947, que ocupa toda una página, una reseña-necrológica sobreco-gida y elogiosa sobre el poeta, y, en la siguiente, encontramos otra novedad: *Guía poética sobre libros de reciente aparición*, en la que se recogen entre otros, libros de Rafael Morales: *Los desterrados* (Adonais); José Hierro: *Tierra sin nosotros* (Proel); Vicente Gaos: *Luz desde el suelo* (Editorial Halcón); de Pedro Salinas: *Poesía junta* (significativamente sin datos de editorial) y una biografía de Miguel Pérez Ferrero titulada *Vida de Antonio Machado y Manuel* (El Cerro de las Estrellas).

El número 4 (junio de 1947) incorpora una ilustración de otro pintor, Diego Gámez Walinont, con dos figuras: una mujer vuelta de espaldas, para el espectador, con una chilaba que la cubre por entero y no deja vislumbrar su figura apenas insinuada por un cinturón que la ciñe, el pelo recogido por un pañuelo que asemeja una trenza, y mira a un hombre con alforja, representación del mercader o trajinante con un aspecto seco y ávido, envuelto casi en una especie de saco o nube. Y es que el marco en que aparecen estos personajes es árido, se corresponde con el mes de agosto, y campestre: unas pitas en el ángulo izquierdo y plantas silvestres, más una nube que ocupa todo el ancho de la viñeta desde la izquierda al vértice superior derecho por donde parece fugarse o escaparse. De nuevo, Dozy sirve para justificar ilustración y editorial: «Una buena anécdota de Al-Motamid», es la del salteador de caminos, el Halcón Gris, que hemos recogido más arriba, se desarrollaba en el mes de agosto y en la que aparecía cómo el rey perdonaba a este ladrón porque toda muestra de ingenio era valorada por Motamid.

Sin embargo, lo más interesante de este número es un texto firmado por Trina Mercader y titulado «En busca de Marruecos». Se trata de tres fragmentos en el que la relación yo-tú lo justifica todo. Marruecos se personaliza y el primer fragmento es el encuentro de la escritora con el grito de Dios, la revelación, el encuentro consciente de la otredad, y lee:

Primero fue un sabor de madurescencias partidas en mi boca. Luego, el aire y el agua, la presencia del mar.

Me lloraban los ojos porque tu luz, Marruecos, me cegaba. Las ásperas raíces, ocultas bajo la tierra —las montañas, los ríos—, se afianzaban en ti,

trenzándose. Tu forma se asomaba a la vida por primera vez, tan lentamente, tan desnuda de fórmula como los viejos misterios.

Tenías la mirada rendida de sorpresas, imprecisa ante el mar, porque, paisaje todo tú, se te confundían las gaviotas del Sur y del Norte como pen-samientos sin posible dominio.

Sí, eras sencillo, áspero y enamorado; con tal pureza en el aire, que el rumor de unas alas podía confundirse fácilmente con el aroma de una flor. Voces de agua y de hierba, se llevaban los nombres recién, con el candor y el aliento de todo lo espontáneo. Un surco prometía a la tierra la callada pasión de los frutales; la lluvia besaba instintivamente las semillas, los granos, uno a uno.

Recuerdo aquella, tu luz, hecha para todas las frentes, marco de tus colores absolutos. Tu luz, grito de Dios que, viniendo hacia mí con su mejor pureza, me cegara los ojos hasta hacerme llorar (p. 4).

Este situarse conscientemente en el «horizonte» obligaría a una precisión etimológica, porque el término griego *hóros*, es decir, 'límite', 'confín', también conduce a la acepción corriente de límite o línea, ámbito o espacio donde el cielo parece encontrar la tierra, donde el yo percibe el tú. Por eso, esta especie de experiencia total de naturalismo mezclado con un vitalismo apasionado, a veces; melancólico, otras, da paso a un segundo fragmento que se centra en las ciudades y su ambiente:

¡Qué alborozo sobre las azoteas! Sobre ese mundo —tuyo y sólo tuyo— se alzaban muy altas las cigüeñas. La prisa colgaba de sus picos la gasa del aire para desprenderla, blandamente, sobre tu desnudez. De los ríos venían cien canciones de caña: cantos oscuros de los pastores. El agua de los pozos, ahogada, y el agua o trenza de los arroyos, llamaban insistiendo desde todos los ángulos, por todos los rincones. (Ibíd.)

Y más adelante aparece la clave obsesiva de la escritora: «Grito y silencio, hechos de belleza, golpeando en mí. Pero ¿dónde la palabra delgada y sincera, camino a tu corazón?» (Ibíd.), y es que la lengua condiciona a la escritora y es desde la lengua, desde su energía o *gramática*, desde donde se puede concebir el discurso y la nueva mirada hacia la realidad, un nuevo espacio de visibilidad en el que la escritura es decisiva.

El tercer fragmento parte de una paradoja: «Tu voz —silencio siempre, tal vez herido por mi canto de angustia—, rodando nuevamente por mi piel. Otra vez esa forma delante, sombra de ti, sin cuerpo. ¿Dónde tu corazón?» (Ibíd.). Para concluir con una cierta esperanza:

Te ibas como la lejanía, oculto bajo la luz, aquella luz ya mía, rotunda y brava, extendida como queriendo borrarle límites a la tierra. Ráfagas o pájaros nocturnos volvían a mi frente. Alguien cantaba un aire del país cuando, en un mensaje de cercanía, la luna se vino al hueco de mis manos, buscando mi calidez. La claridad inundó el sendero y toda la tierra —blanca, rojiza— me ofreció las huellas de unos menudos pies descalzos...

Los ojos se me llenaban de lágrimas; el alma, toda, de una profunda humanidad. Al fin, Marruecos —palabra directa al alma—, te encontraba.

Frente a la dependencia de Dozy y lo medieval, que están fundamentando el acercamiento de un yo occidental a una reelaboración del tú oriental en el pasado, en el marco medievalista de la taifa sevillana regida por Motamid, Trina Mercader se separa por primera vez de ese orientalismo, digamos, seguro, con anclajes en historiadores y arabistas, y trata de teorizar el presente con algo que venía haciendo en la práctica desde el primer número de la revista: pretende acercarse al Marruecos real no con las imágenes del pasado, con la erudición, etc., sino con la modernidad del propio yo para replantearse y elaborar la *realidad* presente, una metafísica del *religare*, aquella que permute integrarse o, al menos, percibir esa otra realidad a través de la *verdad* de la poesía. Claro que este nuevo espacio es impreciso y más inseguro o difuminado, porque nunca es algo clausurado, sino potencialidad abierta a la incertidumbre, a la sorpresa y a la posibilidad de perfección.

Las pautas de actuación que ha seguido hasta ahora, aunque no se abandonan, se han identificado con la transmisión de ideas, conceptos y anécdotas de otra época, y forman parte de la historia de las ideas, del conocimiento occidental, de los tópicos de Occidente. Pero, ahora, Mercader necesita y despliega su propia escritura para establecer y explicar su fascinación por el presente, quizá no sea más que la extrapolación y la abstracción de algunos elementos específicos que no chocan con el propio yo. Lo interesante es que, aunque el marco sea abstracto o genérico (luz, tierra, aire, lluvia...), el acercamiento que propone parece no tener un modelo preestablecido y necesita utilizar un lenguaje nuevo, esa prosa poética arrebataada por los espacios insólitos y diferentes, ya no hay superioridad de un pueblo sobre otro o un conflicto entre razas, es una relación que se pretende entre iguales. En un espacio tan abierto, la cercanía y el alejamiento permiten elaborar una perspectiva nueva, una referencia de movilidad en la que el encuentro y la pérdida son posibles y permite detectar ausencias y carencias en esa nueva realidad buscada.⁴¹

El número 4 que comentamos aparece, pues, con importantes innovaciones. Incorpora una prosa poética de Raquel Salama con el título «Claroscuro» (p. 3) y de Miguel Rodríguez Valdivieso: «Posos» (p. 5). Y, sobre todo, poemas de Felicidad R. Serrano, los titulados «La última ilusión» y «Diálogo breve» (p. 3); de Victoriano Crémer, uno de los directores de *Espadaña*, con

⁴¹ En las cartas conservadas por Jacinto López Gorgé no hay referencias al problema que comentamos, pero es claro que en el mes de julio de 1947 Trina Mercader se encuentra más segura como escritora, por ejemplo: en una carta fechada el día 6 recuerda que había recibido una crítica de Rafael Morales por sus *Pequeños poemas*, lo que, al margen de la valoración positiva o negativa de este primer libro, prácticamente desconocido hoy, lo que supone esta anécdota es el reconocimiento explícito de uno de los escritores importantes para una escritora que comienza a ser admitida en la república de las letras. En otra carta, fechada al día siguiente también en Larache, agradece a Jacinto López Gorgé los dos poemas que le envía para su publicación de José Hierro. Y es que el número de colaboraciones ha aumentado tanto que le «faltan hojas en *Al-Motamid* para publicar». Por eso piensa en organizar ese material en varios números.

«Canción desde la ventana» (p. 6) que ya hasta 1947 había publicado: *Ten-diendo el vuelo*. León (1928); *Tacto sonoro*. León: Espadaña, 1944; *Fábula de D. B.* León: Espadaña, 1946; *Caminos de mi sangre*. Madrid: Col. Adonais, 1947, que se reseña, como veremos, en este mismo número. De Abdelkader El Mokad-dam aparece «Un viaje por el cielo» y «Las flores olvidadas» (p. 7), también con versión árabe. De Pedro Olívarri: «Los romances de las horas» (p. 9). También aparecen textos del Grupo de Melilla: Jacinto López Gorgé: «Cuatro sonetos: 'Todo es sueño y quietud, todo armonía...'», «Qué de notas delgadas y amarillas», «El aire se renueva lentamente», «Dime, fiel corazón, ¿dónde palpitas...?» (p. 10). Pío Gómez Nisa: «Ausencia de Carmen Conde (Vacío de la ciudad de Melilla)» (p. 11). Juan Guerrero Zamora: «Ciudad menor», (p. 12).

Como ocurría en el número anterior, se mantiene la *Crítica de un libro de poesía*. Esta vez la realiza Eladio Sos, sobre el libro de Victoriano Crémer Alonso ya citado. Pero, por primera vez, aparece una nueva sección *En dos trazos*, que contiene una breve nota sobre el ilustrador de la portada, en este caso sobre Diego Gámez Walinont y dice:

Diego Gámez Walinont —autor de nuestra portada— es juventud, alegría y sinceridad. Admira el cristal y la audacia, la palabra directa al alma, sin rodeos. Nervio ágil y tenso, consumido por un constante deseo de perfección.

Tiene el hablar precipitado, el gesto fácil. Aún le asoma a los ojos aquel muchacho asombrado que, con sus doce años sobre los hombros, ganara el Primer Premio en el Concurso de Dibujos organizado por el Magisterio Nacional, entre los alumnos de primera enseñanza de España y países de habla española.

Pensionado por la Alta Comisaría, Academia de San Fernando, tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, exposiciones, triunfos...

No, no. Todo esto para los críticos de arte. A nosotros nos basta saber que tiene veintisiete años y un modo jugoso, apasionado y original de ver e interpretar colores y figuras (p. 14).

Además, se incorpora una nueva sección, *SENAL*, que comprende las últimas publicaciones y revistas recibidas, entre las que se reseñan *Espadaña* y *Verbo*, sobre todo, es síntoma de que la revista ha entrado en el mercado literario del momento desde la remota e ignota Larache.

El número 5 apareció el mes siguiente: julio 1947. Hay una primera novedad: el editorial sin firma y con la presencia absoluta de Dozy se centra en Al-Motamid poeta, el título es «Recuerdo de Silves», un poema que aparece tanto en español como en árabe. La ilustración del pintor inglés Jorge Apperley también por primera vez es una metáfora del poema, porque las 'mujeres de caderas opulentas y talle extenuado', las 'blancas y morenas', la 'doncella de la pulsera'... quedan resueltas en el medio busto de una mujer, envuelta en telas que dejan ver un rostro bello y unos ojos que miran al Este, es decir, al oriente. El mes de julio ha sido importante para Trina Mercader: ha conocido personalmente a Jacinto López Gorgé. Una carta fechada en

Larache, después del encuentro, el día 21 de julio de 1947, recoge: «[...] aquí estoy; para ti, después de pasar una semana deliciosa y hasta de cierta trascendencia y fundamento en mi vida.»

Y proporciona datos sobre sí misma: es una fatalista, ha ido a Tetuán a los juegos florales y allí se ha encontrado con otros poetas como Adriano del Valle y López Anglada. Sobre todo, ejerce de *directora*, esto es, promueve su revista y lo que para ella tiene especial trascendencia: conoce a varios poetas árabes y traductores: Navub Abu Málham (el mejor traductor árabe de la «Zona»), Ibrahim El Ilgui (el único buen poeta de la «Zona»), Rafael Salamá...

El número 5 contiene, como los anteriores, un poema de la propia Trina Mercader, que veremos más adelante, y colaboran Baldomero Platero con «Encuentro» y «Xauen» (p. 4), Miguel Rodríguez Valdivieso con «Romance de la judería» (p. 6), Ibrahim El Ilgui con los textos «En un merendero», «Recuerdo de días felices en Xauen» (pp. 7-8) en árabe. También Andrés Sánchez Pérez con «Alcazarquivir» (p. 9), Enrique Sansano con «Envidia» y «Acuarela» (p. 9) y los melillenses Eladio Sos con «Poemas menores: 'Sin saberlo', 'Dile que no', '¿Para eso...? Mi pena', 'Mañana dirán'» (p. 10), Pío Gómez Nisa con «Invitación al sueño» (p. 11) y Jacinto López Gorgé: «Dos poemas breves» (p. 11).

Se mantiene la sección de *Crítica* y esta vez se encarga Juan Guerrero Zamora de reseñar uno de los libros clave de la posguerra: *Pasión de la tierra*, de Vicente Aleixandre, en dos columnas: «obra difícil a causa de su estilo, emparentada con el surrealismo», pero «está falta de todo carácter onírico» (p. 12), destaca la unidad del libro y que el lenguaje no explica, insinúa o sugiere. Junto a esta crítica, en la página siguiente aparecen dos reseñas breves de Leopoldo de Luis: una sobre Salvador Pérez Valiente y su libro *Cuando ya no hay remedio* y otra sobre Germán Bleiberg y el titulado *Más allá de las ruinas*, dos novedades editoriales.

También es novedoso el apartado *Noticias*, donde se da cuenta de la aparición de una *Antología de la poesía francesa religiosa contemporánea*, en Adonais, y de Leopoldo Rodríguez Alcalde; en la misma sección figuran los anuncios de la traducción de Vicente Gao del poema de Shelley *Adonais* o la aparición de las *Obras completas* de Miguel Hernández y la preparación de la edición que realiza José Manuel Blecua de la *Elegía a la muerte de Miguel Hernández* en una edición limitada o el hecho de que Carmen Conde editará pronto su *Mujer sin Edén*.

El número se cierra, como el anterior, con dos secciones ya fijas: EN DOS Trazos, en la que leemos:

Jorge Apperley —el pintor inglés enamorado de Granada— es el eterno clásico de la acuarela. De sus cuadros nace la belleza pura —línea y color— en un exacto acierto de maestría, como si las cosas, las figuras, los paisajes, le ofreciesen abiertamente el secreto de su perfección.

Alto, rubio, desgalichado, inglés, desde el fondo de su estudio y desde esa penumbra granadina que constantemente le rodea, Jorge Apperley es una luz alegre que ríe su propia juventud interior.

Muchacho a pesar suyo: gesto despreocupado mientras los ojos se le llenan de una traviesa y sana rebeldía (p. 14).

Y SEÑAL en la que aparecen publicaciones poéticas recibidas, por ejemplo: el libro de Germán Bleiberg reseñado, la segunda edición de *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso y una *Antología poética*, de Miguel de Unamuno. Entre las revistas, también recibidas, lo que significa que *Al-Motamid* ha entrado de manera definitiva en el mundo del intercambio y en el mercado español, destacan *Mediterráneo* y *Azarbe*.

El hecho cierto, pues, es que la revista se ha consolidado. Los colaboradores son más que nunca equiparables a los de otras publicaciones periódicas y, además, conserva una nota distintiva: la página en árabe que la singulariza del resto. Y con esto un hecho todavía más importante: las ideas sobre Oriente no se reducen a los tópicos habituales, se integran o forman parte del horizonte poético que las revistas de posguerra van trazando: no sólo mejora, por decirlo así, ese africanismo oficialista que el primer franquismo premia con distinciones y ascensos cuando de militares o funcionarios adictos y entusiastas se trata, sino que el orientalismo que construye nuestra revista se moderniza, se educa en el respeto al otro y se obvia el problema del odio, la frustración, la función destructora de un pueblo que ha estado sumido durante siglos en la pobreza, la impotencia, la guerra y el miedo.

Algo de lo que señalamos, sin embargo, puede verse en la ilustración de la pintora Pilar Barrera en el número 6 publicado en agosto de 1947, en la que aparece, en síntesis, ese mundo empobrecido representado por dos figuras de adultos, probablemente un hombre y una mujer, que dan la espalda al espectador: el hombre con turbante y chilaba, la mujer cubierta con amplio sombrero y, como es costumbre, con un hato a la espalda en el que transporta ¿un hijo?, ¿comestibles? y a su derecha prende un niño de pelo crespo, negro y enortijado, medio desnudo. La viñeta ilustra en realidad otro momento que encontramos en Dozy y que en el editorial sin firma se titula «Al-Motamid ante la muerte de Abbad», esto es, el hijo desgraciado, un adolescente, asesinado en una sublevación nocturna en Córdoba: «¡Pobre cuerpo desnudo, humillado en la sangre y el polvo de su propia desgracia!» (p. 4), que un imán cubre compasivo cuando se dirige a la mezquita. Ante un mundo tan violento sólo cabe la compasión o la huida, como parece sugerir la viñeta.

Pero este número aporta una novedad fundamental: se trata de un trabajo de Eladio Sos titulado «Bibliografía parcial de la poesía española contemporánea (período 1937-1947)», que se extenderá por los tres números siguientes. En este número aparece quizá lo más interesante de este trabajo: como su propio título indica, la bibliografía que recoge no es completa, pero Eladio Sos afirma: «Poco, sin embargo, es lo que en ella falta y, con seguridad, nada importante.» (p. 2) Seguirá un criterio alfabético, pero consigna un número arábigo tras el título que lo sitúa en una de las tendencias o modalidades que establece, hasta un total de ocho: Populansmo cultista (poesía

tradicional con ecos de cancionero, en metros 'ágiles y graciosos'. resonancias de Encina y Gil Vicente, en el pasado; Lorca, Manuel Machado, Alberti en el 'ayer próximo', Neorrenacentismo (clasicismo de forma y espíritu; soneto y décima o impronta garcilasista), Poesía intimista y sentimental (modalidad 'siempre nueva'; máximos ejemplos serían Bécquer y Juan Ramón Jiménez), Neorromanticismo (poesía apasionada en libertad de metro, formas e inspiraciones), Poesía angustiada (caracterizada por el tremendismo, la angustia, la Nada, el dolor cósmico e infinito), Derivaciones del surrealismo (el 'automatismo psíquico' y asociativo es más patente), Poesía de inspiración religiosa (acentos místicos y litúrgicos), Poesía patriótica (no sólo guerrera, también cívica, hispanista e hispánica). En este número acoge desde Ginés de Albareda, cuyo libro *Romancero del Caribe* adjudica a la modalidad del Popularismo cultista, hasta Gerardo Diego, del que recoge varios libros, el penúltimo de los cuales titulado *El romancero de la Novia*. *Iniciales* pertenece a la modalidad de Poesía intimista y sentimental. En el número 7 sigue el listado bibliográfico desde Manuel Díez Crespo con el libro *La voz anunciada* hasta José María Luerming con *Vergel habitado*; el número 8 sigue con el mismo listado desde Leopoldo de Luis con *Alba del Hijo* hasta *Claros de Sol*, de Fernán Quirós; y en el número 9 finaliza el listado consignando a Ramos y Pérez con *Voz derramada* hasta *Poemas del Mar solo*, de Fernando de Zubiaurre.

En este número 6 también se incluyen poemas en prosa de María Gracia Ifach, parecen pertenecer a *Mediterráneas* y los títulos son «Marina» y «Algas»;⁴² y textos poéticos de Trina Mercader, Carmen Conde con «La primera flor» (p. 7); Nayib Abumalham con el texto titulado «Por «Al-Motamid» (pp. 8-9) con versión árabe;⁴³ Leopoldo de Luis con «Desierto» (p. 10); Miguel Rodríguez Valdivieso con «Marruecos» (p. 11); Enrique Sansano con «Un jaique en la noche» (p. 11); José María Díaz Ibarzábal con «Pintor» (p. 11); Juan Guerrero Zamora con «Adiós» (p. 12); Jacinto López Gorgé⁴⁴ con «A una mu-

⁴² En realidad el nombre civil de Ifach es Josefina Escolano (Caudete, Albacete, 1905-Valencia, 1983). Publicó un libro de poesía titulado *No la creed*, Melilla, Mirto y Laurel, 1953. Su obra como editora es importante: *Antología*, de Miguel Hernández, Barcelona: Océano, 1998, *Cuatro poemas de hoy*, José Luis Hidalgo, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro, Madrid: Taurus, 1981; *Homenaje a Miguel Hernández*, Barcelona: Plaza y Janés, 1978 (en colaboración con Manuel García García); *Miguel Hernández, rayo que no cesa*, Barcelona: Plaza y Janés, 1975; *Obra poética completa*, de José Luis Hidalgo, Santander: Diputación, 1976; *Prosas líricas y aforismos*, de Miguel Hernández, Madrid: Ediciones de la Torre, 1986.

⁴³ De acuerdo con Fernando de Agreda en «Datos sobre las traducciones al árabe de la poesía española. La revista *Al-Motamid*», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, XX (1976/1978): pp. 115-125, el número de colaboraciones en lengua árabe «fue creciendo a partir del número 6 de la revista y recuerda cómo se traduce *La primera flor*, de Carmen Conde, perteneciente al entonces próximo libro titulado *Mujer sin Edén*. El traductor es Nayib Abu Malham, un poeta libanés pero afincado en Tetuán y que también traduciría a Francisco Espínar en el número 12 (febrero 1948), p. 119.

⁴⁴ Jacinto López Gorgé conserva una carta fechada en Larache el día 4 de agosto de 1947 en la que Trina Mercader afirma

chacha que conocí en mi infancia» (p. 13); Pío Gómez Nisa con «Salida de las barcas» y «Llegada de las barcas» (p. 13); y dos poemas del después prestigioso crítico de la narrativa de posguerra española José María Martín Gaitán, titulados «Elegía Pura» y «Oración» (p. 14).

Continúan las secciones fijas de *CRÍTICA DE UN LIBRO DE POESÍA* que, en este caso, es de Pío Gómez Nisa y comenta una biografía: la de Miguel Pérez Ferrero titulada *Vida de Antonio Machado y Manuel*. La sección *EN DOS TRAZOS* versa sobre Pilar Barrera y lee:

Pilar Barrera es esa muchacha que se nos acerca con su paso grande de mujer decidida. Lleva las manos hundidas hasta las muñecas en los bolsillos, mientras una sonrisa fina va y viene por los labios niños.

Pintora joven de Marruecos, capaz de expresar el cobalto del cielo y el verde jugoso marroquíes con una luminosa claridad o ímpetu, que parte directamente de su extremada juventud.

Sus dibujos nos dejan ver una ternura especial, un femenino temblor que hace al cuadro comprensible de una vez, porque el motivo va al alma sin mediadores ni efectismo.

Toda la sana ingenuidad de Pilar Barrera parece derramada en las líneas de sus figuras (p. 16).

Mientras que *NOTICIAS* recoge el aviso sobre la publicación de *Sombra del paraíso* y el inédito *Violento destino*, de Vicente Aleixandre, así como que José María Valverde publicará en México su *Oda a la Creación*. *SEÑAL* recoge ya como publicada la *Antología de la poesía francesa...* anunciada en otro número, *Cántico*, la última edición de Jorge Guillén en Litoral (México); *Obras completas* de Manuel y Antonio Machado en la editorial Pléyade; *Recuerdo y homenaje a José Luis Hidalgo*, en la editorial Alhambra. Entre las revistas recibidas aparece *Insula*.

El número 7 de septiembre de 1947 fija en la ilustración lo que parece una audiencia del rey Motamid que se presenta sentado, con un fez y frente a él, de pie, tres figuras: una masculina con chilaba y fez, y dos femeninas con caftanes que cubren la cabeza y no dejan intuir los cuerpos. Por primera vez, esta viñeta es de un árabe, del pintor Mohamed Sarguini, de quien se dice en la sección *EN DOS TRAZOS*:

Mohamed Sarguini —nuestro más joven pintor musulmán— es un muchacho solo y silencioso que cruza ante nosotros lentamente.

Su gesto es el gesto abstraído del que lo posee todo. Una íntima serenidad le invade.

Te estoy conociendo como un hombre triste y solo que va formando su mundo de poeta con los recuerdos de niño. Esta soledad me impresiona, me aturde. El que yo este solo, como sabe Juan [Guerrero Zamora], era natural, a más de gustarme esta soledad compartida con Dios que, si bien a Inteligencia o no, ha sido y es mi mejor maestro.

Es un síntoma inequívoco de que los dos personajes han entablado una estrecha amistad y, por eso, no extraña que en sucesivos textos continen sus poemas, se animen, se den consejos, etc.

La emoción le cala los ojos, el gesto, la palabra: esa palabra intensa dicha siempre en voz baja, como para sí mismo.

Sus paisajes tienen la añoranza constante del color y la luz de Marruecos. Larache, este pueblo cuyo emotivo, le ha impregnado de su más bella dulzura.

Pintor infatigable, eterno descontento de sí, Mohamed Sarguini sabe exigirle al artista innato que lleva cuando nos descubren sus trazos acertados y enérgicos p. 15).

En realidad, la ilustración cristaliza un momento de vida cotidiana de un poderoso, la abstracción es tanta que no hay marco que haga intuir ese poderío, pero es claro que trata de visualizar el editorial sin firma y basado como siempre en Dozy, titulado «Al-Motamid, mago de sí mismo», en el que se recogen distintos momentos del rey con Iumad: el encuentro-casamiento y las anécdotas de los caprichos de la reina, especialmente la nieve-almen-dros en la sierra de Córdoba y la nostalgia por amasar barro, capricho que realiza mezclando especias diversas con perfumes varios.

Por lo demás, el número se abre con lo que parece otra sección fija desde el tercer número, esto es, la PROSA POÉTICA de Miguel Rodríguez Valdivieso con «Posos» (p. 6), Baldomero Platero, también con un poema en prosa titulado «Renuncia» (p. 6). Siguen poemas de Concha Zardoya,⁴⁵ por supuesto Trina Mercader con «Silencios» (p. 5), Abdelkader El Mokad-dam con «La luna» (p. 7) e Idris el Yai con «El ancho mundo» (p. 10), ambos en árabe (es la primera vez que aparecen dos textos en árabe); y los poetas de Melilla:⁴⁶ Juan Guerrero Zamora con «Alma desnuda: Amor desesperado» (p. 8) y «Vida o agua donde bebes» (p. 9), Pío Gómez Nisa con «Dos canciones: «Destierro», «Canción del desterrado» (p. 13) y Eladio Sos con «Renuncia» (p. 13).

⁴⁵ Con anterioridad a su inclusión en la revista, ZARDOYA había publicado: *Pájaros del nuevo mundo*. Madrid: Col. Adonais, 1946 (había nacido en Valparaíso, Chile, en 1914) y en el mismo año 1947 publica *Domino del llanto*. Madrid: Col. Adonais. Con posterioridad a esa fecha: *La hermosura sencilla*. Madrid: Hispanic Institute in the United States, 1953; *Los signos*. Alicante: Ifach, 1954; *El desterrado en sueños*. Madrid: Hispanic Institute in the United States, 1955; *Mirar al cielo es tu condena (Homenaje a Miguel Ángel)*. Madrid: Insula, 1957; *La casa deshabitada*. Madrid: Insula, 1959; *Debajo de la luz*. Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1959 (fue Premio Bos-cán en 1955); *El gila*. Caracas: Línea Hispana, 1961; *Corral de vivos y muertos (Poemas para espa-ñoles)*. Buenos Aires, Lonada, 1965; *Donde el tiempo resbala (Romancero de Bélgica)*. Montevideo: Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1966; *Hondo sur*. Barcelona: El Bardo, 1968; *Los engaños de Tre-mont*. Madrid: Alaguara, 1971; *Las piedras del tiempo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972; *El corazón y la sombra*. Madrid: Insula, 1977; *Manhattan y otras latitudes*. Ferrol: Esquílo, 1983; *Poemas a Joan Miró*. Madrid: Los Libros de Fausto, 1984; *Forma de esperanza*. Granada: Diputación, 1985; *Ritos, cifras y evasiones*. Madrid: Ayuso, 1985; *Gradiva y un extraño hifre*. Madrid: Torremozas, 1987 y *Marginalia*. Madrid: Endymión, 1994. En el año 1946 había traducido a Walt Whitman.

⁴⁶ No hay colaboración de Jacinto López Gorgé, pero se conserva una carta fechada en Larache el día 1 de septiembre de 1947 en la que Trina Mercader le confiesa que le impresionó mucho la lectura de *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, y señala que no creía que este poeta tu-viera «esta profundidad». Con fecha 17 de septiembre se conserva otra carta en la que, además de hablar de la soledad, pregunta a Jacinto López Gorgé dónde puede pedir *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

Este número consigna por primera vez teatro, algo que no será habitual: corresponde a un texto de Eusebio García Luengo titulado *Las supervien-tes* (pp. 11-12). A esta novedad siguen las secciones fijas de CRÍTICA DE UN LIBRO DE POESÍA, esta vez de Leopoldo de Luis sobre *Mujer sin Edén*, de Car-men Conde; EN DOS TRAZOS, que ya hemos citado, NOTICIAS sobre publicación inminente, en la editorial Norte (de San Sebastián) de los títulos: *El libro de Urizen*, de William Blake, *Cincuenta poemas franceses*, de R. M.º Rilke, *Una estadía en el infierno*, de Arthur Rimbaud; además de la publicación en la Co-lección Mensajes del libro de Carmen Conde: *Sea la luz*. SEÑAL vuelve a reco-ger *Espadaña y Verbo* en el apartado de revistas recibidas, mientras que en el de últimas publicaciones destacan *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde; *Ado-nais* de P. B. Shelley en versión de Vicente Gaos; *El corazón en los labios*, de Ildelfonso Manuel Gil y *Un hueco en la luz*, de Isabel Ambía.

Hacia el final del mes de septiembre, se conserva una carta de Trina Mer-cader, del día 22, en la que, tras señalar: «Tengo el mismo ímpetu inconti-nible que manda su creación [la de *Al-Motamid*]. De los dedos me saltan pequeños rayos imantados por una fuerza superior»; la escritora está con-venecida de su función en el mundo de la poesía y esta seguridad en sí misma se despliega sobre un plan para la revista que comunica a Jacinto López Gorgé, esquematizado consiste en los siguientes puntos:

- 1.º una página sobre distintos aspectos de Motamid. Reseña sobre «este gran rey poeta»
- 2.º un cuento cada vez que se pueda.
- 3.º Traducción de poetas consagrados: Carmen Conde, Aleixandre (vía Juan Guerrero Zamora). Tal vez Dámaso [Alonso] y Gerardo Diego, Juan Ramón, Lorca y «los ausentes».
- 4.º Poetas actuales de España.
- 5.º Alternar la publicación de poetas árabes contemporáneos con hispa-no-árabes antiguos.
- 6.º «¿Buscar más poetas árabes!» ¿Dónde están?
- 7.º Selección: «Pero selección empezando por nosotros mismos.»

Es la obsesión claramente sistematizada, por eso añade:

El nuevo trabajo empieza aquí: Introducir en la poesía española la árabe y en la árabe (Marruecos, Siria, Egipto) la española. Esta nueva labor sería formidable si nos tomasen seriamente. Sin embargo, tampoco nos desprecian. Para llevar a cabo tal idea: *Crear* los modernos de *Al-Motamid*, en donde se den traducciones poemas de los mejores poetas españoles, y de los árabes al español.

Posiblemente la planificación sea confusa y esté en contradicción con la propia práctica que los números últimos de la revista muestran: en cualquier caso, el problema para Mercader es encontrar a los poetas de Marruecos, ese será siempre el problema y la pregunta clave de «¿dónde están?» no acaba de

encontrar respuesta satisfactoria. Por esta razón, se ve obligada a abrir este espacio imposible a otros ámbitos orientalistas (como veremos a Siria y Egipto) para conseguir un nuevo ámbito o territorio: la escritura en *Al-Motamid*, la adhesión al rey-poeta elimina los inconvenientes que culturas tan alejadas pueden generar. El plan puede parecer difuso, pero la realidad de la revista se impondrá por el poder de la Poesía común en ambas lenguas. Y es que, aunque el texto poético siempre sea producto de una lengua o una cultura concreta o local en sentido estricto, a partir de aquí se globaliza, y en ese proceso último la traducción posibilita la plenitud imaginada en el poema: es un espacio desplegado en una lengua, vertida a otra donde la belleza imaginada perdura. Como el propio rey-poeta ejemplifica, lo imprevisible de una trayectoria vital se sitúa más allá del orden de lo posible. Y ese pasado que reuna articulaciones tan diversas como el poder y el fracaso, la riqueza y la miseria... puede construir un presente de coexistencia en el que la escritura se resuelva en diferencias... de un nuevo sentido, dos lenguas articuladas en un nuevo ámbito: la revista de poesía *Al-Motamid*.

El número 8 de octubre de 1947 parece responder, en parte, a ese propósito esbozado que acabamos de comentar. El editorial por primera vez aparecerá firmado por Eladio Sos. Y es que la novedad básica consiste en que se consigna un Consejo de Dirección formado por los escritores de Melilla: Jacinto López Gorgé, Pío Gómez Nisa, Eladio Sos y Juan Guerrero Zamora (en este orden que parece ser no gratuito). Desde luego, la base inevitable del editorial de Sos sigue siendo Dozy, pero, junto a él, aparecen, como justificadores, García Gómez y Ortega y Gasset. El título, *Al-MOTAMID, SOBERANO ANDALUZ*, pretende justificar ese localismo regional y, por extensión, español (no puede olvidarse que estamos en la década de los cuarenta del pasado siglo), conjugado con la condición de poeta del rey. Y, para ello, parte de una cita del poema del destierro donde el 'Soberano de la rima' plantea la nostalgia de la imposibilidad de su paraíso, de volver a él, al 'noble país donde crecen los olivos'. Tras un repaso general y rápido por hitos vitales, subraya su «actitud antiheroica», lo que no significa «antivalerosa» (y recuerda su comportamiento en la batalla de Zalaca y el que mantiene en el cerco final en Sevilla); con justificación en Ortega, el editorialista sostiene que los ideales andaluces son los de claridad y pureza, serenidad y armonía, comprensión y amor que, claro está, pueden detectarse en Motamid.

El texto termina tratando de salvar las características genéricas de la poesía árabe: insinceridad, finalidad centrada en la pura elocuencia o protocolo y distancia e intimidad que entrarían en contraste con la poesía del rey:

En la poesía de *Al-Motamid*, mejor que en la de otro alguno, es perceptible esta modalidad diferencial. La autenticidad, la subjetividad, cierto hábito humano y sincero, hacen en ella su aparición tipificándola, haciéndola distinta. ¿Ha de asombrar que le escojamos, pues, a él y a su obra como símbolo humano de esta fusión arábigo-española? (p. 3).

Si recordamos, Eladio Sos entronca directamente con el texto de Trina Mercader que hemos comentado: la imagen del rey, por tanto, posee una función práctica, nos acerca a la nueva poesía, nos enfrenta con la realidad otra. Por eso, concluye:

Desde la abierta orilla que los siglos imponen, *Al-Motamid*, cual un término místico, nos habla de este encuentro: nos dice de las limpias, dulces tierras donde ese amor fuera posible. Y cuando, abatido y aherrojado, desde su calabozo de Agmat mira volar las aves, es por eso el recuerdo de aquel noble país donde el olivo crece, lo que acrecienta sus penas: mientras los ojos lloran —¡ay!— el ya definitivamente perdido paraíso. (Ibidem).

El principio de identidad se diluye en las diferencias y en la melancolía de lo perdido o arrebatado. Posiblemente, el Islam sea incompatible con el mundo moderno y aquí la ilustración del número es bien significativa: Carlos Gallegos sitúa una mujer, mejor un rostro de mujer árabe o bereber, cubierta de un fino tocado, con un tatuaje en el entrecejo, que se lleva con delicadas manos un velo para ocultar el rostro. Al fondo, a la izquierda, aparece un hombre semidesnudo con un puñal levantado y a punto de clavárselo, a la derecha unas estrellas sugieren la noche, y delante del velo una fuente pequeña con un surtidor de agua. La ilustración congela y fija elementos caracterizadores de lo oriental o de lo exótico que se supone contiene lo oriental, el editorial trata de procesar y reescribir esa historia oriental, de ahí que Motamid, como los gestores de la revista, estén unidos por un anhelo común: esa 'lirica armonía' del mundo de belleza que los acoge y rodea a todos. Esa es la gran contribución de Motamid, por eso debe ser recordado: probablemente, el esplendor exótico que acompaña al rey-poeta con su correlato de miseria y pobreza final no es más que una variante de lo que en la coetaneidad de los años cuarenta también se estaba viviendo: lo único importante es el 'puro lirismo'.

El refinamiento motamidiano es síntoma de insatisfacción: cuanto más refinado sea un momento histórico, menos satisfecho se muestra; cuanto más refinado es un personaje, más desequilibrio acumula y más desencantos vive. La insatisfacción es constante, porque ese personaje está dominado por la rareza y la excepción. Quizá practicar esta singularidad no sea más que una variante de la propia sensibilidad y, en este sentido, la revista plantea también una práctica poética pura, de extremado refinamiento.

Como ocurrió en el número 2, Carmen Conde inicia esta entrega de la revista con «Lluvia en mayo» (p. 4). Siguen Dictinio de Castillo-Elejabytia con «Templo del alma» (p. 4); Trina Mercader con «Cuatro sonetos» (p. 5); Francisco Espinar Lafuente con «Los árboles en humo» y «Sombra de bosque» (p. 6); Miguel Rodríguez Valdivieso con «Junto al alba» (p. 6); Alberto Álvarez Rus con «Romance de la niña del ciprés» (p. 7). También como en el número anterior, los poemas en árabe son dos: Abdelkader el Mokad-dam y su «Diálogo con el amor» (p. 8 bilingüe) e Idris el Yai con «Salutación fervorosa a los poetas de Madrid» (p. 9 bilingüe). Y siguen los poetas de Melilla: Jacinto López Gorgé con «La soledad y el recuerdo» (p. 10), Pío Gómez Nisa y el «Poema de la amistad

que no fue» (p. 10). El texto que se incluye de Juan Guerrero Zamora es un PROLOGO APARTE sobre su primer libro titulado *Alma desnuda*, cuando todavía está en imprenta. Es significativo porque defiende el poemario por su «fidelidad para con mi vida» (p. 11) y, en consecuencia, es diverso como la vida misma: «fiel a mi temperamento de andaluz apasionado, trágico español, agitado espíritu» (ibídem). Recorre los poemas desde «Ciudad menor», esto es, Melilla, hasta «Niebla» y «Cumbre» para mostrar la 'unidad' ante la aparente diversidad de temas. Termina con reflexiones sobre el 'aspecto literario' y reconoce el romanticismo o neorromanticismo, la *huella* del surrealismo y de Vicente Aleixandre, pero tiene 'propia voz' que se «acoge al rigor de los hombres» (ibídem), anuncia su segunda obra: *Hombres y luna* (que nunca publicará) y agradece a Leopoldo de Luis que cuide la edición.

Continúa el texto teatral de Eusebio García-Luengo titulado «Las supervivientes» (p. 12-13). Siguen las secciones fijas de CRÍTICA DE UN LIBRO DE POESÍA, esta vez a cargo de Jacinto López Gorgé sobre *Alegría*, de José Hierro, que obtuvo el premio Adonais de 1947. Resulta característico del joven López Gorgé los reparos que suele consignar al final de los libros que reseña. En este caso, por ejemplo, leemos: «No alcanza, sin embargo, un gran dominio en la forma. Su versificación es dura...», etc. La sección consolidada EN DOS TRAZOS donde leemos:

Carlos Gallegos se nos adelanta con su campechana sonrisa de buen andaluz, chiste al vuelo y fácil palabrería.

Hay que reír con su jovialidad, con su humorismo; y es esta misma cosa feliz que le define, lo que resalta en sus óleos, serenándolos.

De sus dibujos nos llega una dulce belleza femenina, enmarcada siempre en un ambiente de buena fantasía (p. 15).

Y NOTICIAS sobre un homenaje a Concha Espina realizado por la Revista *Proel*, o el homenaje que la revista *Verbo* iba a dar al «gran poeta» Miguel Hernández, el anuncio de la publicación del nuevo libro de Carmen Conde titulado *Mi fin en el viento* (Col. Adonais), etc. SEÑAL da cuenta de las últimas publicaciones, entre las que destacan: *Movimientos elementales*, de Gabriel Celaya (San Sebastián: Col. Norte, 1947); *Amarga sombra*, de Carlos R. Spiteri (Valladolid: Col. Halcón, 1947); *Madrigales sin ternura*, de Joaquín de Entrambasaguas (Madrid: Ed. Romo Arregui, 1947); *Niebla de sueño*, de Pino Ojeda (Madrid: Mensajes, 1947); *Romances Judeo-Españoles de Marruecos*, de Paul Benichou (Buenos Aires) o *La enumeración cáptica en la poesía moderna*, de Leo Spitzer (Buenos Aires); y, entre las revistas recibidas: *Proel* e *Insula*.

El número 9, que apareció en noviembre de 1947, sigue manteniendo el Consejo de Dirección, pero en la correspondencia con Jacinto López Gorgé de octubre y noviembre de ese mismo año se advierte cierto distanciamiento.⁴⁷

⁴⁷ En carta fechada en Larache el 19 de octubre de 1947, Trina Mercader comunica al poeta que ha conocido al arabista de Melilla Fernando Valderrama, que vio a Bertuchi y al escultor

Además, en la carta fechada a comienzos de este último mes (noviembre) Trina Mercader informa a López Gorgé de cómo uno de los directores de Espadaña, Eugenio [García] de Nora, habló «mal» de *Al-Motamid*, desde luego esos comentarios fueron molestos para Mercader, pero sirven para 'reflexionar' y para asumir que en Marruecos hay una falta de unidad de estudio, de universidad, de centros, etc. y, aunque 'ellos', es decir, directora y consejo, podrían formar «buen grupo», lo son «a medias» porque «publican cosas sinceras y bellas, pero sin unión entre sí». Esta reflexión casi continuada sobre la sistematización o articulación-desarticulación de *Al-Motamid* se convierte en obsesión y Mercader insiste una y otra vez en la posibilidad de una lírica oriental o, como la denomina otras veces, hispano-marroquí.⁴⁸

El número 9, pues, comienza con un editorial con firma de Baldomero Platero: *AL-MOTAMID EL CAUTIVO*, una reelaboración sobre un poema («Pasando volando en libertad os veo») centrado en las palomas, una versión de Shack⁴⁹ y en la que el rey poeta trasciende su lamentable situación de desterrado porque «[...] los hombres no pueden destruir, que es manantial de todas las fuerzas y origen de todos los poderes, absoluto y eterno; más fuerte que todos los ejércitos y las escuadras, y más perdurable que la justicia misma: la Poesía.» (p. 3). La portada contiene una ilustración de Gabriel Díaz Leal (en el número no se consigna nada sobre él porque la sección EN DOS TRAZOS ha desaparecido, como no existía en los tres primeros números), en la que aparece un cortejo árabe con instrumentos musicales (de percusión y viento: pandero, chirimías), y en el ángulo superior derecho del espectador se vislumbra una litera cubierta. Es de suponer que sería el cortejo que conducía hacia el destierro al rey-poeta y sus mujeres.

Como en números anteriores, aparecen tres prosas poéticas: «Clarooscuro» de Raquel Salama (p. 3), «En busca de Marruecos» de Trina Mercader (p. 4) y «Posos» de Miguel Rodríguez Valdivieso (p. 5). Siguen los poemas habituales,

Ferrandis, pero se queja de que la carta de López Gorgé era «seca». En realidad, el desencuentro lo genera la propia correspondencia. Así, en otra carta fechada en Larache el 5 de noviembre de 1947 parece que López Gorgé se molestó por la no inclusión de su crítica o reseña en el último número de la revista.

⁴⁸ En una de las cartas más interesantes sobre su propia poesía que veremos más adelante, fechada en Larache el día 7 de noviembre de 1947, vuelve a referirse a su revista y señala:

Si yo he formado una revista, es porque soy persona de acción más que poeta. Sin embargo hay momentos en que me abismo en esa soledad generosa, llena de fruto, que me da las mejores voces, aquellas hechas para mí sola. Pero una vez fuera de esta influencia, me vuelvo a encontrar estupidamente vacía y ataco el hacer para que mis propias obras me afirmen como existente, como cosa que vive porque produce.

Hablar de este problema me gusta, de veras, lo creo apasionante y creo que eres el más acertado, el más cercano a estos desvelos por la gemela soledad a la mía. Por todo esto, amigo Jacinto, voy a tardar mucho en publicar nada. No quiero repetir el ejemplo de muchos: estar a salvo de esa locura de los de Madrid —salvo los verdaderos— que se agostan a sí mismos dando frutos incompletos.

⁴⁹ Se trata del famoso libro de Adolf Friedrich von SHACK (1815-1894) titulado *Historia de la literatura y del arte dramático en España* que había traducido del alemán al castellano E. De Mier. Madrid. Imprenta y Fundición de M. Tello, 1885-1887, 5 vols., y que habitualmente se conocía como el CONDE DE SHACK o SHACK.

esta vez de Felicidad R. Serrano con «La última ilusión» y «Diálogo breve» (p. 3); Victoriano Grémier Alonso y su «Cancelón desde la ventana» (p. 6); Abdel-Kader El Mokaddam con «Un viaje por el cielo» y «Las flores olvidadas» (p. 7 [p. 8 en árabe]); Pedro Olavarría con «Los romances de las horas» (p. 9); Jacinto López Gorgé con «Cuatro sonetos: Todo es sueño y quietud, todo armonía...»; «Qué de notas delgadas y amarillas», «El aire se renueva lentamente», «Dime, fiel corazón, ¿dónde palpitas...?» (p. 10); Pío Gómez Nisa con «Ausencia de Carmen Conde (Vacío de la ciudad de Melilla)» (p. 11) y Juan Guerrero Zamora: «Ciudad menor» (p. 12).

También las secciones fijas, con la ausencia señalada, de crítica de libros, en realidad dos reseñas: una de Eladio Sotelo sobre *Poesía Española Actual (Antología)*, Sel. y pról. de Alfonso Moreno (Madrid: Editora Nacional, 1947), y otras dos de Leopoldo de Luis que comentan *Noticia de mí*, de José Luis Gallego (Madrid, 1947) y *Libro de loas*, de Antonio Oliver (Madrid, 1947). Noticias avanza la publicación del libro de Enrique Azcoaga titulado *Poema de los carros*, así como una edición de poemas de Clemencia Laborda a cargo de Josefina Romo Arregui, quien también publicará la *Elegía a Manolete*, de Antonio Oliver (con dibujos de Gómez Cano); la aparición de una nueva revista de poesía en Córdoba: *Cántico*; la presencia en España de Dulce María Loynaz, de quien Editora Nacional había publicado su libro *Juegos de agua*, etc. Señal recoge las últimas publicaciones, entre las que destacan: *Tala*, de Gabriela Mistral (Buenos Aires: Losada), *Juegos de agua*, de Dulce María Loynaz, *Odas*, de Horacio, *Antología poética*, de Rafael Alberti, *Cincuenta poemas franceses*, de Rilke, etc. y, entre las revistas recibidas, destacan *España*, *Cántico*, *Insula*, *Ausonia* (Siena) y *Márcel* (Sitges).

El número 10 de diciembre de 1947, que sigue manteniendo el mismo Consejo de Dirección de números anteriores, es extremadamente significativo. Por un lado sabemos por cartas consignadas en el mismo mes que los problemas apuntados en el mes de octubre hacen ahora crisis. La razón fundamental es el proyecto de Jacinto López Gorgé y Pío Gómez Nisa de publicar su propia revista: *Manantial*.³⁰ Trina Mercader acusa a los poetas amigos residentes en Melilla de haberla marginado al no informarla del nuevo proyecto y, especialmente, le preocupan las repercusiones que *Manantial*³¹ tendrá

³⁰ En Lirache y fechada el 3 de diciembre de 1947, Trina Mercader recuerda que una carta de López Gorgé anterior era muy dura y criticaba cruelmente algunas colaboraciones que ella defendía. López Gorgé decía que tras tantos números en la calle, la revista tenía que exigir «un mínimo de excelencia» y Mercader, probablemente más realista, se defendía argumentando que eso sería posible en la península, pero que no se puede olvidar la realidad social de la que parte *Al-Motamid* y los objetivos con los que se fundó.

³¹ Esta revista fue de vida más efímera, con el título *Manantial. Cuadernos de poesía y crítica* apareció en Melilla en el año 1949, con dirección efectiva de Jacinto López Gorgé y Pío Gómez Nisa, alcanzó seis números, el último publicado en 1951. Hay edición facsímil con introducción de José Luis CAJAL: «Manantial y Alcadara. Dos insólitas aventuras literarias melillenses», ya citada, en Melilla: Ciudad Autónoma, 1997.

sobre *Al-Motamid* y, con dureza, consigna: «Crée que *Al-Motamid* os ha interesado porque era lo único que había, lo primero que apareció para salvarnos. Ahora con un nuevo cuaderno más de acuerdo con vuestros deseos sobre literatura general, ¿no disminuirá vuestra atención para los que somos aquí?»

A esta sigue otra carta fechada el 13 de diciembre en la que aparecen reflexiones duras que muestran a una Trina Mercader desconocida: seria y valiente, segura e insegura... Leemos:

Yo os imaginaba (antes de *Al-Motamid*) desesperados, y os imaginé también corriendo hacia la revista recién aparecida porque era lo que esperabais, ya viniese de vosotros o de otra persona gemela. Recuerda mis primeras cartas estallantes, angustiosas, con un júbilo cada vez que vuestra amistad me hablaba de cosas sencillas, de cosas que eran también más porque todos éramos poetas. Vosotros os teníais, os habíais tenido durante toda la vida. Yo no. Yo a nadie. Viví soñandoos, en la amistad de hoy, en la comprensión de hoy, y todo por qué? Porque aquí, en este desierto del cual nada queréis saber había alguien que se odiaba de tanto encontrarse, enfrentarse, consigo misma.

[...]

De ahí viene que nuestros principios de... acción (vamos a llamarlos así) sean distintos. Tú has creído en ti siempre. Yo nunca. Ni aún, cuando hay momentos en que Dios me señala con su dedo inmutable y me manda hacer. Y tengo miedo de serlo! No quiero serlo a veces. También Goethe sabía de esta huida instintiva, de este deseo de esquivar lo que nos amenaza: un destino múltiple, humanidad en un solo ser.

La desolación que muestra Trina Mercader es más que evidente cuando expresa la noción del «desierto» como condena, como lugar de exilios y ostracismo, claro que también es una experiencia insólita: luz abrasadora, silencio creador, fuente de espejismos de amistad, monotonía en infinitas variantes... El desierto es ausencia y vacío, pero se convierte con *Al-Motamid* en presencias incuestionables, en vida y en poesía.

Al margen de los problemas que manifiesta la directora, con repercusiones algún tiempo después: desaparición del Consejo de Dirección, al que se había incorporado en el mes de marzo Dris Diuri, en el número 16, de mayo de 1949. Al margen, pues, de estos hechos tan corrientes en el resto de publicaciones periódicas españolas que las convertían en fenómenos efímeros, destaca el editorial con firma de Trina Mercader con el título de UN NUEVO *AL-MOTAMID* que se traduce al árabe.

Lo nuevo del poeta-rey no son las anécdotas que se toman de Dozy, esa fascinación por un destino inevitable a pesar del valor, del esplendor y la gloria o la traición, la muerte de sus hijos... No, lo nuevo es la occidentalización prometeica del rey en manos de Mercader:

De este modo *Al-Motamid*, como nuevo Prometeo, encadenado a su desgracia, se entrega a sus enemigos y acepta la horrible sentencia. A partir de este momento, la peregrinación más dolorosa y humillante se abre para él y su familia. La muerte de sus hijos, la extrema pobreza, la enfer-

medad de Itimad, las cadenas ulcerando sus pulsos, la lóbrega prisión, donde apenas un palmo de cielo resbala generosamente hasta el desterrado; el chirriar de los cerrojos en la noche, la última ilusión de libertad...; tanto y tanto sufrimiento físico, unido al lacerante recuerdo de los días de esplendor, hacen del ex-rey de Sevilla un héroe de tragedia griega.

•Que Dios os perdone a costa mía, padre! La voz de Motamid se agiganta en el tiempo. Sus lágrimas, su desolación y esa muerte con lentitud de agonía, dan a su frase la solemnidad del vaticinio. De un cruel y amargo vaticinio, tan valerosamente vivido (p. 2).

Esta fascinación o atracción por el *fatum*, por un destino incambiable libera esa potencia poética interior que sólo seres excepcionales, en la concepción de la directora de la revista, pueden presentar. Por eso recuerda el poema del rey en que con nostalgia se verbaliza la no-muerte en el asedio final a su alcázar sevillano: «El día en que caí sobre mis enemigos, no llevé coraza; salí a su encuentro sin más vestido que una túnica y, esperando hallar la muerte, me lancé en lo más fuerte de la pelea; mas ¡ay! Mi hora no había sonado» (Ibidem). La fuerza y la verdad históricas nos sitúan en la desesperación de lo irremediable. Y es que estos seres *destinados*, Al-Motamid o Prometeo, se convierten en *sonámbulos* o semi-inconscientes para ir más allá de la conciencia diurna y poder librar la conciencia interior.

La portada presenta una viñeta de José Lloveras: un perfil de adolescente que mira hacia la izquierda del espectador en una especie de plástica de la fijeza trágica, una ilustración de lo mítico de un destino irremediable que se plasma en rasgos de una inquietante fealdad. Del ilustrador leemos en la sección, que se ha vuelto a recuperar, EN DOS TRAZOS:

José Lloveras es el pintor recién venido a nuestro Larache. Pintor original, cuya originalidad no estriba precisamente en sus ropas, sino en su concepto del Arte, en su vida, en su total modo de ser. Sus cuadros impresionan, ahondan porque hay en ellos una limpia emoción (el espíritu religioso de sus árabes, la emotividad de sus paisajes), propia de quien le ha sido dado encontrar la gracia que Dios —Supremo Artista— infunde a lo creado.

Este es el artista, mira dulce y elocuente; el gesto casi ausente y desprecupado, como buen amigo del sol y de la estrella (p. 14).

La revista continúa con un relato de Baldomero Platero titulado «El espíritu de la montaña (cuento)» (pp. 4-5). Poemas de Antonio Oliver con «Elegía de un huerto» (p. 6); Francesco Tentori con «Poesía» (p. 6); Abdellah Guennún con «La biblioteca» (p. 7, en árabe p. 8); Luis López Anglada con «Cuatro sonetos de amor» (p. 9); Miguel Rodríguez Valdivieso con «De cara a ella» y «La camellera» (p. 10). Adolfo Gustavo Pérez con «Otoño» y «Vendrás para mí» (p. 10). La colaboración de los melillenses es especialmente interesante, se incluyen dos poemas: «Entonces», de Eladio Sos (p. 11) y «A Pío Gómez Nisa: La Soledad y el Recuerdo», de Jacinto López Gorgé (p. 11). Pero también un 'Ensayo' de Juan Guerrero Zamora. Se trata de una conferencia-prólogo a una lectura de sus poemas en la denominada Academia Poética de la

Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, que dirige el propio escritor, que pronunció el 6 de noviembre de 1947, su título es «Introducción a la poesía». Trata de definirla y, para ello, recurre al diccionario, a la preceptiva, a los poetas Antonio Machado, a Bécquer... para concluir, muy en la línea de la revista como acabamos de ver en el editorial: «Poesía eres tú: una mujer y tú: un hombre y vosotros: un dolor intenso, una angustia, una sed, un sentimiento y vosotros: una flor, un caballo...» (p. 12). Sólo hace falta un poeta «encargado de desvelar los ajenos ojos», porque «a fuerza de vivir en el cotidiano milagro de la vida, perdemos la vivencia de ese milagro» (Ibidem). Continúa y concluye en el número siguiente, la poesía está dentro y fuera de nosotros, pero no cree en la poesía pura y sobre Juan Ramón Jiménez subraya que es poeta-cumbre porque pocas veces es puro, como Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas o Vicente Aleixandre («amante ígneo de cuerpos y almas...» p. 10 núm. 11). Recurre a Novalis, Alberti, Góngora, Mallarmé, Marcel Proust, Ortega y Gasset para justificar la universalización vitalista, subjetiva y trascendente de la propia poesía. Como vemos, a pesar de las diferencias que en algún momento manifiesta con Trina Mercader, la línea teórico-práctica de Guerrero Zamora coincide plenamente con los principios que se están exponiendo en la revista.

Jacinto López Gorgé realiza una reseña de un libro de Julio Maruri titulado *Los años (Poema)*, un poeta de la revista *Proel*, en la que encontramos nombres como los de José Hierro, Ricardo Gullón, Leopoldo Rodríguez Alcalde... Y es que López Gorgé siempre quiso unir los dos espacios geográficos: el peninsular y el marroquí. Por lo demás, el esquema que sigue en su crítica es el habitual, es decir, alarde de conocimientos, atención detallada sobre el libro que comenta, reparos, por ejemplo, en este caso, «el verso, sin embargo, no es tan delicadamente armonioso como en su libro primero. Encontramos en él bastantes desigualdades...» (p. 13), para acabar subrayando los elementos positivos que «han logrado emocionarnos más hondamente» (Ibidem). El número termina con las secciones EN DOS TRAZOS, que hemos visto, NOTICIAS, esta vez reseñando la presencia en Madrid del poeta chileno Scarpa, la convocatoria de un concurso de villancicos publicada por el semanario *La Hora*, la concesión del Nobel a André Gide o la publicación del libro *Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis por la Colección Norte, de San Sebastián. SENAL, además de incluir la recepción de la revista *Insula*, enumera una serie de publicaciones, como *Poesía*, de Juan Ramón Jiménez (Losada), *Domino del llanto*, de Concha Zardoya (Col Adonais), *Antología poética*, de Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, *Belleza y Eternidades* de Juan Ramón Jiménez, o *Tentativas*, de Gabriel Celaya.

El número 11 (enero 1948) presenta un editorial firmado por Agustín Cos Soriano con el título «Al-Motamid entre los poetas arábigo-andaluces» (p. 2) y, en este caso, se sirve de Emilio García Gómez y su libro *Poemas arábigo-andaluces* para resaltar entre Azzobaidi (Sevilla), Arramadí, Ben Zaydún, la princesa Wal-lada, etc., al rey poeta Al-Motamid y los tres poemas del cautiverio que recoge la antología del ilustre arabista para terminar: «En el ataurique

metafórico de la lírica arábigoandaluza, la poesía del rey de Sevilla, Al-Motamid, altiva ojiva, confidencial ajimez, es una canción elegíaca de vida y pasión.» (p. 2). Así, esta apuesta por el reconocimiento de lo diferente nos sitúa en un proceso de divulgación y difusión que nos aparta de las apuestas mediocres y la insignificancia, el poeta-rey sobrevive en lo esencial: en su poesía y en su conversión en medio de conocimiento, esto es, representa un camino seguro para la nueva poesía.

La ilustración es de Vicente Maeso: la cabeza de un árabe con turbante, la representación del rey-poeta que mira al espectador y muestra no sólo la altivez y la seguridad de una época, ese siglo XI musulmán glorioso, arrogante, soberbio y... miserable, sino que simultáneamente es la expresión de la desesperanza y el reconocimiento de la caducidad humana. Por eso, el retrato a carboncillo es simple y complejo. De Maeso se dice EN DOS TRAZOS:

Vicente Maeso acaba de exponer en Melilla su colección de retratos. El pintor —firmeza de trazo, perspectiva, dominio de la técnica, etc.— queda en un limpio triunfo, reconocido por esta su primera exposición de altura.

Pero el Vicente Maeso artista, el que yo descubro desde aquí, ¿dónde está con su ingenua emoción de niño, su genio desbordado, vibrante y elemental, contenido en cuatro líneas estallantes de sonoridad y juventud?

Le esperamos (p. 14).

Una de las novedades del número es que no incluye ninguna prosa poética. Se insertan poemas de Medardo Fraile: «Poema de mi cuarto» (p. 4); Pedro Pérez-Clotet con «Vuela una estrella» (p. 3); José Luis López Rueda con «Presentimiento» (p. 3); Íñigo Xavier Aranzadi con «Negación» (p. 3); Concha Zardoya con «La hermosura sencilla» (p. 5); Trina Mercader con «Dejad que el agua (nana)» (p. 6); Pío Gómez Nisa con «Romance de Navidad» y «Décima a María después del nacimiento del Hijo» (p. 6); Miguel Rodríguez Valdivieso con «Vísperas» (p. 6); Ben Zaydún (p. 7, p. 8 en árabe); Andrés Sánchez Pérez con «Cantares» (p. 9); Francisco Sitjá Príncipe y su «Concierto» (p. 12).

Se concluye, como hemos visto, con la conferencia de Juan Guerrero Zamora y se incluye en la sección de crítica de poesía una de Leopoldo de Luis sobre *Poema de los tres carros*, de Enrique Azcoaga, y otra de Jacinto López Gorgé sobre *Alma desnuda*, de Juan Guerrero Zamora.

Además de la sección EN DOS TRAZOS, aparece la de NOTICIAS, en la que se destacan los anuncios de publicaciones próximas, como *EL rayo que no cesa*, de Miguel Hernández; *Escritores en la cárcel*, de Germán Bleiberg y Manuel Cardenal, o la edición de un poema de Vicent Aleixandre a la muerte de Miguel Hernández a cargo de José Manuel Blecua; y *SEÑAL*, en la que se destacan obras como las *Obras completas*, de Pablo Neruda, *Como quien espera el alba*, de Luis Cernuda, *Aliña desnuda*, de Juan Guerrero Zamora y *Sea la luz y mi fin en el viento*, de Carmén Conde, o *El libro de Urizen*, de William Blake; así como se consignan las revistas *Cántico*, *España e Insula*.

El número 12 (febrero de 1948) contiene, en primer lugar, un editorial firmado por Trina Mercader titulado «Al-Motamid, primer aniversario». Cuando

se ha cumplido un año de periodicidad mensual de la revista, un hecho insólito en el panorama de publicaciones periódicas españolas, la directora realiza, en primer lugar, un acto de afirmación en el que la integración de escritores tan diversos como los que hemos enumerado hasta ahora es reconocida como principio básico. Por eso dice:

Marruecos nos ha entregado confiadamente sus mejores poetas, españoles y musulmanes, a los cuales España ha recibido con verdadero júbilo. Los poetas de España han venido a nosotros con la misma generosidad y amplitud. Hay un innegable y mutuo asomo sobre ambas literaturas, que ya es realidad y promesa. Todo implica un mayor deseo de superación haciendo de cada cima alcanzada, escalón para la nueva cima (p. 2).

En los comienzos del año 1948 se reconoce que las proporciones alcanzadas por la revista no se miden por la extensión, sino por el ámbito limitado y tranquilizador, siempre cuidado, en el que la proyección de futuro se dilata en una especie de vértigo asimétrico que Trina Mercader nunca podrá compensar: su edición es bilingüe, aunque la proporción de poetas árabes frente a los españoles nunca será igualitaria, pero lo importante es que la revista procura un horizonte abierto hacia el todo y hacia la nada: «Alegrémonos. Podemos dar a nuestro cuaderno los nuevos apelativos de noble, feliz y heroico; pero a la vez, sigamos llamándole débil e inofensivo como un niño.» (Ibidem). Entre la realidad y su representación, la relación es de incertidumbre, la escritura se sitúa en un espacio indeciso. Y concluye: «Porque un niño es quien sigue atando, de corazón, todas las diferencias.» (Ibidem), porque la alternativa del heroísmo en la infancia es siempre una ceremonia de desposesión.

Sigue otro editorial firmado por Pío Gómez Nisa con el título «Al-Motamid y nosotros: pasado, presente y futuro de una revista», un acto también de afirmación neorromántica, incluso al subrayar la *desorientación* que provoca la duración anual: doce meses, doce números. Si la revista ha cumplido un año demasiado deprisa, no hay que hacer *balance*, porque eso sería situarse en el pasado, leemos:

La realidad es muy otra: nada ha transcurrido porque nada también hay totalmente hecho. Sería pueril satisfacerse con la labor individual aparecida. Ahora bien: el conjunto de esta labor es el que ha dado vida a este adolescente AL-MOTAMID, que gallardamente camina por el mundo, muy abiertos los ojos por el suceso sin precedentes a que ha dado lugar. No abjuramos del pasado, pero tampoco le dedicamos especial atención. Porque situarlo en lugar preferente y vital, sería tanto como considerar una obra ya acabada, sin futuro; algo así, y a la inversa, como si un anciano —con una muerte bien ganada a lo largo de una vida—, dando de lado a sus recuerdos, se dedicase a escudriñar el porvenir.

Por tanto, contemplando los números de AL-MOTAMID a nuestra derecha, encendemos un farolillo veneciano por este año que ha cumplido y disparamos al cielo doce cohetes —uno por cada número—, más para alumbrar con su estallido las nubes del futuro, que para festejar este aniversario ya de por sí luciente (p. 3).

La revista, pues, se concibe como llamada que golpea el futuro, toma conciencia de la escisión (Marruecos / España) y responde con una desesperada o desmesurada nostalgia por un rey-poeta que posibilita una plenitud actual: el modelo histórico de identificación para propiciar un nuevo modelo retórico en el que un mundo *verdadero* encuentra su lugar. Una revista cuya fuerza de estructura se manifiesta en la capacidad para abrirse y acoger lo diverso y la posibilidad de desarrollarse en la multiplicidad. Es la apuesta por una lucidez y por la atracción de una acción poética irrenunciable. En este sentido, la revista es una muestra del juego entre poder e impotencia, pero justo aquí, en este equilibrio precario, radica la modernidad y el esfuerzo de su consecución.

La portada es de Mariano Bertuchi y tiene que ver más con su propia trayectoria plástica que con la revista, a la que sólo está unido por el valor positivo de lo exótico: los tres árabes representados, dos con turbante y uno con capucha, visualizan esa iconología exótica en la que se intenta representar la función del hombre enraizado con su territorio, su dedicación a la charla o conversación, trascendente o no, y un entorno exterior apenas esbozado. En la sección EN DOS TRAZOS, se dice:

Mariano Bertuchi ha querido entregarnos su dibujo, en esta fecha gozosa para *Al-Motamid*. Tal dádiva nos deja un tibio calor de amistad en las manos agradecidas. Porque recibir de este hombre cordial y campechano, sencillo y abierto como fiel artista, es poseerlo todo.

Todos le sabemos maestro del paisaje marroquí y exaltador de un denso cielo cobalto. Ha sabido captar como nadie la intensidad y la pureza de la luz y la sombra: supremos artífices de Marruecos. Sus cuadros rezuman luz intensa y hay que mirarlos con los ojos entornados. Las figuras conservan su entero vigor de sombra primitiva.

Es el primer pintor que nos descubre la belleza y el sentido de Marruecos. Quede aquí presente, en este feliz aniversario nuestro, todo el cariño y toda la simpatía que le profesamos (p. 22).

Y es que la presencia de tan importante artista en la revista da carta de naturaleza a esos esfuerzos de *autenticidad* generados en la legitimación de las diferencias, con él —con Bertuchi— se apuesta por el énfasis de las cuestiones esenciales y la necesidad de reconocimiento aparece dilucidada con esta colaboración plástica: la credibilidad del proyecto se asienta no sólo en la perdurabilidad, en esa presencia ininterrumpida mensualmente, también en los colaboradores.

Tras los editoriales la revista publica «El Zéjel X de Ibn Quzmán» (p. 4) que había traducido y enviado Emilio García Gómez, una versión poética inédita que sigue muy de cerca ese poema de los diminutivos. En la página 5 Ángel González Palencia publica «Los romances moriscos del «Romancero General», un envío especial para la «entusiasta revista hispano-arábiga», que incluye, con una breve introducción sobre el *Romancero general*, el romance fronterizo que comienza: «Contemplando estaba en Ronda».

Todavía en la página 11 encontramos otra novedad: un texto de Abd-elah Guenún, en traducción de Dris Diuri, titulado «Resurgimiento de la poesía

marroquí», que fija en el nombre simbólico de la revista su finalidad: «la creación de vínculos entre los escritores de España y de Marruecos, así como dar a conocer los poetas de ambos países». La poesía marroquí tiene una larga tradición histórica, pero la actual está vinculada a un hecho político, a su relación con el «día en que el pueblo [marroquí] alcance su apogeo político y social». Distingue entre poetas de la Zona Jalifiana (que son los que han publicado alguna vez en la revista) y los de la Zona Sultaniana (esto es, la zona que se corresponde con el Protectorado francés), para destacar entre todos a Abu-el-Kasem Sabi, un poeta tunicino fallecido, de «rica imaginación», que conseguirá «despertar de su letargo a los espíritus dormidos», porque «no es justo comparar la colaboración de los poetas de la gran España con los de una pequeña parte del mundo árabe, como lo es la Zona Jalifiana de Marruecos» (Ibídem). Un texto significativo que será respondido en un número posterior.

Siguen tres poemas de Francisco Espinar Lafuente con «Ras El Maa» (p. 7), Joaquín González Estrada con «Canción» (p. 7) y Carmen Conde con «Poema de la enamorada: Fuga en los jardines» (p. 8), con versión al árabe al lado, también José Hierro y su «Con las piedras, con el viento» (p. 9), y, como era habitual, poemas de Mercedes Chamorro con «Muchacho en primavera» (p. 9); José Luis Gallego con «Pintura de los hombres» (p. 9); Rafael Morales con dos canciones tituladas «Huella» y «Las manos» (p. 9); Jacinto López Gorgé con «La soledad y el recuerdo» (p. 10); y Abú-El-Kasem Sabi con «La belleza perfecta» (p. 14 [p. 13 en árabe]).

La crítica de libros de poesía está encomendada a Eladio Sos que reseña muy elogiosamente el libro de Carmen Conde titulado *Sea la luz*, y a Ventura Doreste, cuya reseña más breve es sobre *Niebla de sueño*, de Pino Ojeda, en realidad, Ana de Noailles.

El número termina con las secciones NOTICIAS sobre una serie de conferencias a cargo de Carmen Conde en Málaga y Pontevedra (*La poesía de la mujer poeta, Comentario y lectura de mi poesía, La eternidad en la poesía española*), y de Guillermo Díaz-Plaja en Tetuán (*Lo africano en la literatura española* y *Lo que aconteció a Don Quijote después de su muerte*), y los anuncios de próximas ediciones de los libros: *Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis, y *El poeta ausente*, de Germán Bleiberg; y *SEXAL*, que recoge, entre las últimas publicaciones, *Todavía la vida*, de Ignacio Aldecoa; *Rosa de Ceniza y Cienzo*, de Salvador de Madariaga; *Elegía de Sandua*, de Ricardo Molina; *Poetas metafísicos en el siglo XVII*, traducción de Mauricio Molho y Blanca G. Escandón (Col. Adonais, Madrid, 1948), etc. y, en las revistas recibidas, se incluyen *España y Ausonia*.

El número 13 (marzo de 1948) contiene un editorial sin firma, en realidad es un poema de Al-Motamid en versión de Emilio García Gómez, que había aparecido con el número 12 de su antología¹² y con el título «Noche de

¹² Emilio GARCÍA GÓMEZ: *Poemas arabigoandaluces...*, op. cit., pp. 74-75

La revista, pues, se concibe como llamada que golpea el futuro, toma conciencia de la escisión (Marruecos / España) y responde con una desesperada o desmesurada nostalgia por un rey-poeta que posibilita una plenitud actual: el modelo histórico de identificación para propiciar un nuevo modelo retórico en el que un mundo *verdadero* encuentra su lugar. Una revista cuya fuerza de estructura se manifiesta en la capacidad para abrirse y acoger lo diverso y la posibilidad de desarrollarse en la multiplicidad. Es la apuesta por una lucidez y por la atracción de una acción poética irrenunciable. En este sentido, la revista es una muestra del juego entre poder e impotencia, pero justo aquí, en este equilibrio precario, radica la modernidad y el esfuerzo de su consecución.

La portada es de Mariano Bertuchi y tiene que ver más con su propia trayectoria plástica que con la revista, a la que sólo está unido por el valor positivo de lo exótico: los tres árabes representados, dos con turbante y uno con capucha, visualizan esa iconología exótica en la que se intenta representar la función del hombre enraizado con su territorio, su dedicación a la charla o conversación, trascendente o no, y un entorno exterior apenas esbozado. En la sección EN DOS TRAZOS, se dice:

Mariano Bertuchi ha querido entregarnos su dibujo, en esta fecha gozosa para *Al-Motamid*. Tal dádiva nos deja un tibio calor de amistad en las manos agradecidas. Porque recibir de este hombre cordial y campechano, sencillo y abierto como fiel artista, es poseerlo todo.

Todos lo sabemos maestro del paisaje marroquí y exaltador de un denso cielo cobalto. Ha sabido captar como nadie la intensidad y la pureza de la luz y la sombra, supremos arúfices de Marruecos. Sus cuadros rezuman luz intensa y hay que mirarlos con los ojos entornados. Las figuras conservan su entero vigor de sombra primitiva.

Es el primer pintor que nos descubre la belleza y el sentido de Marruecos. Quede aquí presente, en este feliz aniversario nuestro, todo el cariño y toda la simpatía que le profesamos (p. 22).

Y es que la presencia de tan importante artista en la revista da carta de naturaleza a esos esfuerzos de *autenticidad* generados en la legitimación de las diferencias, con él —con Bertuchi— se apuesta por el énfasis de las cuestiones esenciales y la necesidad de reconocimiento aparece dilucidada con esta colaboración plástica: la credibilidad del proyecto se asienta no sólo en la perdurabilidad, en esa presencia ininterrumpida mensualmente, también en los colaboradores.

Tras los editoriales la revista publica «El Zéjel X de Ibn Quzmán» (p. 4) que había traducido y enviado Emilio García Gómez, una versión poética inédita que sigue muy de cerca ese poema de los diminutivos. En la página 5 Ángel González Palencia publica «Los romances moriscos del «Romancero General»», un envío especial para la «entusiasta revista hispano-arábiga», que incluye, con una breve introducción sobre el *Romancero general*, el romance fronterizo que comienza: «Contemplando estaba en Ronda».

Todavía en la página 11 encontramos otra novedad: un texto de Abd-elah Guenún, en traducción de Dris Diuri, titulado «Resurgimiento de la poesía

marroquí», que fija en el nombre simbólico de la revista su finalidad: «la creación de vínculos entre los escritores de España y de Marruecos, así como dar a conocer los poetas de ambos países». La poesía marroquí tiene una larga tradición histórica, pero la actual está vinculada a un hecho político, a su relación con el «día en que el pueblo [marroquí] alcance su apogeo político y social». Distingue entre poetas de la Zona Jalifiana (que son los que han publicado alguna vez en la revista) y los de la Zona Sultaniana (esto es, la zona que se corresponde con el Protectorado francés), para destacar entre todos a Abu-el-Kasem Sabi, un poeta tunecino fallecido, de «rica imaginación», que conseguirá «despertar de su letargo a los espíritus dormidos», porque «no es justo comparar la colaboración de los poetas de la gran España con los de una pequeña parte del mundo árabe, como lo es la Zona Jalifiana de Marruecos» (ibidem). Un texto significativo que será respondido en un número posterior.

Siguen tres poemas de Francisco Espinar Lafuente con «Ras El Maa» (p. 7), Joaquín González Estrada con «Canción» (p. 7) y Carmen Conde con «Poema de la enamorada: Fuga en los jardines» (p. 8), con versión al árabe al lado, también José Hierro y su «Con las piedras, con el viento» (p. 9), y, como era habitual, poemas de Mercedes Chamorro con «Muchacho en primavera» (p. 9); José Luis Gallego con «Pintura de los hombres» (p. 9); Rafael Morales con dos canciones tituladas «Huella» y «Las manos» (p. 9); Jacinto López Gorgé con «La soledad y el recuerdo» (p. 10); y Abú-El-Kasem Sabi con «La belleza perfecta» (p. 14 [p. 13 en árabe]).

La crítica de libros de poesía está encomendada a Eladio Sos que reseña muy elogiosamente el libro de Carmen Conde titulado *Sea la luz*, y a Ventura Doreste, cuya reseña más breve es sobre *Niebla de sueño*, de Pino Ojeda, en realidad, Ana de Noailces.

El número termina con las secciones NOTICIAS sobre una serie de conferencias a cargo de Carmen Conde en Málaga y Pontevedra (*La poesía de la mujer poeta, Comentario y lectura de mi poesía, La eternidad en la poesía española*), y de Guillermo Díaz-Plaja en Tetuán (*Lo africano en la literatura española y Lo que aconteció a Don Quijote después de su muerte*), y los anuncios de próximas ediciones de los libros: *Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis, y *El poeta ausente*, de Germán Bleiberg; y SENAL, que recoge, entre las últimas publicaciones, *Todavía la vida*, de Ignacio Aldecoa; *Rosa de Ceniza y Cienzo*, de Salvador de Madariaga, *Elegía de Sandua*, de Ricardo Molina; *Poetas metafísicos en el siglo XVII*, traducción de Mauricio Molho y Blanca G. Escandón (Col. Adonais, Madrid, 1948), etc. y, en las revistas recibidas, se incluyen *España y Ausonia*.

El número 13 (marzo de 1948) contiene un editorial sin firma, en realidad es un poema de Al-Motamid en versión de Emilio García Gómez, que había aparecido con el número 12 de su antología³² y con el título «Noche de

³² Emilio GARCÍA GÓMEZ. *Poemas arabigoandaluces*... op. cit., pp. 74-75

fiesta», y, en contraste, en prosa y siguiendo a Dozy, la situación del rey en Agmat. Es la lucha por la innovación, por la búsqueda de una nueva sensibilidad, por decirlo así, que se sitúa sobre formalismos más o menos normativos. Son lugares de memoria que pretenden una eficacia en el discurso poético que se propone la revista, lugares refugio para articular lo nuevo, esto es, lugares en los que las realidades 'dadas' son manejables, simultáneamente son lugares de imaginación, ficticios y garantizan una cierta cristalización de 'recuerdos' o elementos que se transmiten y, por último, estos lugares suponen una ritualización en la que lo colectivo e individual pueden manejarse desde el presente cotidiano y en el proyecto de discurso poético. El editorial-poema-comentario aparece también en árabe.

La ilustración de la portada es de Enrique Sierra de Silva y se centra en esa realidad del destierro, en la miseria del desterrado y muestra un paisaje desolado, en ruinas, una especie de fortificación, enmarcada por una palmera a la izquierda y un árbol a la derecha y, por encima de este, de su frondosidad, lo que parece un jinete a caballo lo suficientemente difuso como para que imaginemos al poeta-rey por encima de la naturaleza y el tiempo. Sobre el ilustrador leemos en la sección EN DOS TRAZOS:

Enrique Sierra de Silva es el artista meticuloso, sincero y amable, que da a sus dibujos estas características de precisión y sinceridad.

Pintor del bardo moro, busca para sus cuadros la sombra estrecha y profunda de cada calle, la levedad del arco, la gracia de la escalinata. Pero sobre todo, y por excelencia, es el pintor enamorado del paisaje nocturno, cuando la luna llena da a Marruecos su más bella arquitectura.

Actualmente se ocupa de darnos una interesante obra del Marruecos sobrio y original que él adivina y siente (p. 13)

Es curioso señalar también cómo la correspondencia que hemos venido citando de Trina Mercader con Jacinto López Gorgé se reduce drásticamente, pero en el mes de marzo hay dos textos significativos. En el primero, Mercader justifica su silencio por el trabajo (en la oficina, por el número extraordinario que prepara...) y, sobre todo, porque tiene una nueva misión u ocupación: «recopilar cosas curiosas (canciones, cuentos, refranes, etc.) de la mujer musulmana. Pon a esto mi empeño en dar conferencias y mi miedo a darlas. Además, la obligación de estudiar literatura, y las clases de árabe. Si a un hombre cansa esto, qué será a una mujer que quiere dividirse y estar en todo». El segundo, fechado también en Larache el día 29 de marzo, justifica algo más importante, como el hecho de cortar un artículo de López Gorgé sobre Juan Guerrero Zamora por problemas de espacio¹¹ y, como veremos,

¹¹ Trina Mercader, a la vez que asume con seguridad su papel como directora de la revista, se separa de los escritores residentes en Melilla, insiste en que las críticas poéticas deben ser breves y pide a López Gorgé que se ponga en su lugar. El final es sentencioso: «Saludos y más comprensión y cariño conmigo».

ella misma ejemplificará en este número cómo deben ser las reseñas: breves y sustanciales.

Como ocurrió en el número anterior, desaparece la prosa poética, en realidad, se desplaza a las páginas 11-12, al relato de Martín de la Escalera titulado «Viejas». Después del editorial aparecen los poemas: Victoria Crómer Alonso con «Kasida para el sueño» (p. 3); Ventura Doreste y el soneto «Oreja: breve playa del sonido» (p. 4); Trina Mercader con «Adivinada» (p. 4); Celia Viñas Olivella con «Torre de la Catedral. Guadix» (p. 4); José Gomá y su «Soneto en la muerte de Guy Le Champ» (p. 4); Alf Mahmud Taha con «Nacimiento de un poeta» (p. 7, trad. castellana de Dris Diuri, y en p. 8 en árabe); y Abd-el-Kader El Mokaddam con «Noche triste» (p. 9, p. 10 en árabe).

Se incluye un trabajo teórico de Eladio Sos titulado «Poesía de Marruecos (Incitaciones)», que comienza con una cita de Nayib Abumalham: «... ¿dónde están los poetas de este país?», que articula una de las obsesiones de Trina Mercader y de sus colaboradores: «Que una poesía de Marruecos —marroquí o hispano-marroquí, según quiera llamársela— ni existe ni ha existido, cosa es que a todos cuantos deseamos su pronta aparición en el más rápido, breve plazo posible, sólo como cierta podrá parecerse» (p. 5).

Sin embargo, sí existe otra pretendida poesía marroquí que es despreciable. Por eso va a caracterizar en qué consiste esa auténtica línea poética: su originalidad, esto es, aquella que surge de la tierra, Marruecos, y «lo capta y comprende, lo entrega y hace comprensible» (Ibidem). Una lírica así no tiene precedentes ni tradición y es inútil buscar entronques con la poesía árabe o clásica, arábiga-andaluza, hispano-morisca... tiene que ser rigurosamente contemporánea. Se apoya en Azorín y su libro *Clásicos y modernos* para pedir que esa nueva poesía integre «el paisaje, la raza y su existencia o vida» (p. 6). Y para concluir se apoya en Ortega y Gasset para reclamar una «estética de Marruecos», que se consigue con su paisaje, esto es, luz, color, plasticidad, etc., combinados con «grandeza, figura, movimiento y vida.» (Ibidem).

Es, prácticamente, una respuesta al artículo de Abdel-lah Guenún del número anterior, y entronca con las preocupaciones que, desde el primer número, formulara Trina Mercader. Con la atención sobre la palabra y la otredad, la poesía se convierte en principio ordenador: en una especie de actividad metafísica o nueva antropología. En cualquier caso, sobre las ruinas se genera un impulso de reconstrucción y el único material válido es la imaginación, claro que, para ello, hay que proceder al conocimiento de sí y el reconocimiento del otro: sobre el discurso oficialista y megalómano de la hispanidad y el ser esencial de España, en *Al-Motamid* se está proponiendo un nuevo colonialismo lírico, el de la modernidad que fija su valor en la soledad (pensemos también en la soledad, es decir, el aislamiento de España en los años cuarenta en los momentos duros de la dictadura franquista) que sólo alcanza su puesta en valor con la fraternidad o el reconocimiento cordial del otro que la revista quiere propiciar.

Continúan las secciones habituales de crítica de poesía con una reseña de Pío Gómez Nisa sobre *Mi fin en el viento*, de Carmen Conde, algunos de cuyos poemas habían aparecido en la revista («Lluvia de mayo» o «Tres poemas del Mar Cantábrico», por ejemplo), un libro que la «acredita de una vez como la poetisa más completa y elevada de la hora presente» (p. 14). Mientras que Trina Mercader repasa muy brevemente dos libros de mujeres poetas: *Canción tonta en el Sur*, el segundo libro de Celia Viñas, del que se dice «un libro puro, dentro de una sincera emotividad» (ibídem) y *Mujer de barro*, de Ángela Figuera Aymerich, también un «libro verdadero y... humano» (ibídem). Son breves apuntes que esencializan, por decirlo así, los criterios que la directora quiere imponer para esta sección.⁵⁴

Además de EN DOS TRAZOS, la sección NOTICIAS se ocupa de anunciar la aparición de dos nuevas revistas literarias: *Rafz*, dirigida por «nuestro poeta» Juan Guerrero Zamora (Madrid), y *La isla de los ratones*, dirigida por Manuel Arce (Santander), y se hace eco de las sesiones poéticas en árabe y español coordinado, dentro de la Delegación de Educación y Cultura de Tetuán, por los poetas P. Vicente Recio y Nayib Abumalham. Se trata de unas «sesiones encaminadas a un mejor conocimiento de la hermosa poesía hispano-árabe antigua y contemporánea» (p. 13), y SEÑAL en la que se recogen publicaciones como *Canción tonta en el Sur*, de Celia Viñas; *Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis; *Mujer de barro*, de Ángela Figuera Aymerich o *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud; en las revistas se citan *Entrega de poesía* y *Finistère*.

El número 14 (abril 1948) presenta un editorial, sin firma, con el título «Ben Al-Labbana en la vida de Al-Motamid», en realidad, una exageración: se trata de un breve comentario del poeta-servidor amigo del rey, el del 'don de lágrimas' para consignar el poema núm. 83 de la antología de Emilio García Gómez:⁵⁵ Motamid y su familia embarcan para el destierro.

La ilustración, de Baudilio Miró-Mainou, representa la cabeza de un árabe en la decrepitud, tocado por una caperuza muy discreta que oculta la calvicie o, al menos, una frente más que despejada, de lana, en cuyo rostro, con barba encanecida, y en su mirada, resaltan los daños de la vida vivida: profundidad y desencanto, dureza y ternura... aquellos valores, digamos, negativos que estaban presentes en la despedida de Sevilla del rey-poeta. En la sección EN DOS TRAZOS, se lee:

Baudilio Miró-Mainou, el pintor de trazo enérgico, que pone de relieve la vitalidad del árabe, su serenidad, su nervio. El pintor del paisaje rudo y

⁵⁴ El número, sin embargo, no estuvo exento de problemas, especialmente con uno de los colaboradores-amigos más eficaces en la trayectoria de la revista: Jacinto López Gorgé. No apareció en este número una colaboración suya consistente en cuatro poemas y Trina Mercader se justifica en carta fechada en Larache el día 9 de abril porque no quería dividirlos, por problemas de espacio y composición. Además, reprocha al amigo melillense que no tiene la suficiente diligencia en colaborar en prosa para el número extraordinario que está preparando.

⁵⁵ Vid. sus *Poemas árabeandaluces*, op. cit., p. 187.

amplio, elemental, casi desconocido. El pintor que vuelve a Marruecos (Melilla), movido por una franca añoranza hacia el paisaje que le complementa... No podemos decir más en su elogio (p. 14).

Sigue un poema de José Hierro con el título «Esfige interior» (p. 3) e inmediatamente una prosa poética de María Gracia Ifach, «Otoño» (p. 4), otro logro para la revista esta colaboración. También, poemas de Lucio Ballesteros Jaime con «Madura de estrellas altas» y «Por lo que amarra el beso» (p. 3), Trina Mercader con «Poema de nuestro tiempo» (p. 5); Miguel Rodríguez Valdivieso con «Oración», «Primera nostalgia» y «¡Qué aire!» (p. 6); Francisco Espinar Lafuente con «Brújula» y «Enramada» (p. 10); Pío Gómez Nisa con «Retorno a la amistad» (p. 11); Jacinto López Gorgé y su «Alba de ensueño» (p. 11); Joaquín González Estrada con «Tarde» (p. 8, también en árabe al lado). El último es Abdellah Guennún: «Una muchacha equivocada» (p. 7, en p. 8-9 en árabe).⁵⁶

La sección crítica de poesía está encomendada a Alfonso Pintó, que realiza una reseña del libro de Susana March, titulado *Ardiente voz*, y a Trina Mercader que sigue ejemplificando con esas impresiones brevísimas, en este caso, sobre los libros de Manuel Pinillos: *A la puerta del hombre*, un primer libro que es resuelto así: «Su verso nos viene envuelto en moldes clásicos, pero la pasión, el tema, la idea original estallan desbordando esta joven sensibilidad tan hecha y, sin embargo, desconocida, que viene a constituir nuestra nueva esperanza» (p. 12); también reseña con las mismas características lo que denomina *Poesía de Córdoba*, una nueva concepción intimista, en la que saluda las entregas vinculadas a la revista *Cántico* —cuya aparición ya había celebrado y en la que ella misma colabora— en este caso se refiere al libro de Ricardo Molina titulado *Elegías de Sanduá* y a *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena. Por su parte, Eladio Sos, en página completa, comenta el libro de Leopoldo de Luis *Huésped de un tiempo sombrío*, que se situaría más allá del raciovitalismo de Ortega y el existencialismo de Heidegger, exactamente en «el sentido esperanzado de la vida» (p. 13).

Siguen las secciones EN DOS TRAZOS, ya vista, y NOTICIAS, esta vez sobre próximas publicaciones de José Hierro, un volumen de poesía china de la *Revista de Occidente*, *Ardiente voz*, Susana March, etc.; y SEÑAL, que recoge los libros *Incredulidades*, de Rafael Montesinos, *En la muerte de Miguel Hernández*, de Vicente Aleixandre o *Mientras cantan los pájaros*, de Pablo García Baena, etc.; y las revistas recibidas: *Cántico*, *Cuadernos Literarios*, *Ausonia*, *España*, *Insula*.

⁵⁶ Al final del texto en castellano y entre paréntesis, se anota: «Versión castellana del grupo de traductores de Al-Motamid». Sin embargo, no aparece la presencia de este grupo en el sumario del número. El único traductor que se ha reconocido hasta ahora es Dris Diuri, que, desde el número 12, figura en el Consejo de Dirección, pero que desde el primer número colaboró siempre con Trina Mercader como traductor del árabe o del francés.

El número 15 (mayo 1948) se inicia con un editorial bilingüe firmado por Trina Mercader: «En busca de una nueva lírica motamidiiana», uno de los textos teóricos más ambiciosos sobre la posibilidad de existencia de una lírica *oriental*. En cierto modo, comienza con una paradoja, porque, tras recordar que todo ambiente posee una «poesía que desarrollar» (p. 2), se lee:

Se ha hablado con demasiada facilidad del Marruecos legendario, con más imaginación que conocimiento. La verdad se ha falsificado casi siempre en pro de una cierta belleza o fantasía. Los gestos, las costumbres, se han visto según la personalidad de cada escritor; los porqués han quedado acallados, confusos, en una soñolienta maraña indescriptible. De ello, y como lógica consecuencia, la poesía marroquí ha vivido en un estado de virginidad absoluta, oculta siempre tras esa gran muralla de su idioma, hasta nuestros días. (Ibidem).

Al reproducir y rechazar lo exótico de lo «legendario» y la apuesta por la imaginación frente al conocimiento, parece olvidar su propia apuesta por ese pasado cuasi-mítico y legendario que había encontrado en Dozy y, en menor medida, en Emilio García Gómez. Claro que la revista había servido por primera vez para presentar dos lenguas en un mismo espacio. Y esto sí que podía presentarse como un camino o vía hacia un conocimiento transformador, con dificultades, pero con la posibilidad de construir una escritura *diferenciada* que hiciera entrar a la poesía en la nueva modernidad que la revista proponía. Es un problema de mirada.

No basta ver, sentir de lejos; hay que acercarse y comprender la vida que pasa a nuestro lado. Pasar sobre las cosas sin amarlas: he ahí el motivo que oculta a nuestros ojos la verdadera poesía marroquí. A un paso nuestro salta y resbala una caudalosa armonía, una abigarrada y cálida alegría emanada de un pueblo joven, maravilloso, extraordinario. Color y forma, trama y conjunto, paisaje y acción nacen formando un cuadro vivo que zumba hacia nuestra sensibilidad. Es verdad que las palabras árabes golpean nuestro muro latino, superándonos. También nuestras palabras caen como guijarros en el agua quieta. De aquí la necesidad de ir y tomar con nuestras propias manos el agua dulce que nos resbala inútilmente. Hay que tomar el aroma que nos viene sereno, umbroso, puro. Aceptemos esta blanca idea tuneante, tan breve, que baja con nosotros hasta el llano como una paloma confiada. (Ibidem)

Estos *recortes* de realidad suponen un problema epistemológico, porque el ser humano re-construye el mundo que ve (y también el que no ve) con palabras y al recuperar la palabra exacta o necesaria la poesía recupera su sentido trascendente, el orden armónico de una naturaleza nueva. Por eso, la realidad no agota las potencialidades de lo que habitualmente se ve o percibe. De aquí deriva la necesidad del recurso a la historia como modelo:

Para un paisaje niño, de proporciones mínimas, hagamos una poesía leve y espontánea. Motamid dio a Sevilla la gracia de su improvisación.

Bien iban a las márgenes del Guadalquivir la armonía de los pareados, las réplicas acertadas, tensas, del Irónico Ben Amar. Itimad completó su poema vital, sin saberlo, con la gracia de su breve poesía. Y de todas partes llegaban aquellos que se mantenían de la lírica, gobernada por Motamid. Aquel mundo arábigoandaluz bien podía medirse por la vibración de una palabra rítmica, acertada. El secreto del mando residía en la más alta perfección. (Ibidem).

Si en el pasado ha sido posible construir ese discurso poético diferenciado que incorpora la idea de singularidad y perfección, es posible apostar por la esperanza de lo nuevo. La recuperación de símbolos, que durante siglos han servido de referentes, pueden articularse para formular la subliminalidad perdida con el paso del tiempo:

De nuevo aquí, a un palmo de la vieja Andalucía, hagamos brotar con nuestra llama limpia de intereses en duelo, nuestro verbo espontáneo, nuestra poesía. Todo momento que fluye en el silencio de las cosas hermosas, hace crecer el alma hacia la perfección. Bastará, para que nazca, que cada uno rinda homenaje a su propio huerto abandonado. (Ibidem).

Es una propuesta casi abismal, y como el abismo una superficie o espacio sin fondo, en el que es posible encontrar o articular amor, compasión, piedad, odio, abnegación... la ausencia de fondo es lo que permite el todo y la nada, porque en el abismo no hay límites.

Un nuevo ámbito, pues, requiere una nueva práctica poética, una solución que mire en el *interior* para poder avanzar el discurso hacia adelante: el poema es algo autónomo, alcanza vida propia y las palabras lo son todo, pues lejos del *logos* griego, la palabra es puro acontecer o enunciación sobre ese acontecimiento. Paradójicamente, entonces, la atención sobre el pasado está sostenida por una idea de progreso y emancipación y frente a esos *recortes* de realidad, el silencio, la perfección o la belleza, que son síntomas de que no hay un único principio en esta nueva poesía, será posible construir ese modelo de conocimiento también nuevo regido por la intercomunicación de lenguas (español y árabe) y la traducción (mutua entre lenguas): plasmar en una doble escritura, como hace la revista, una misma idea de poesía.

La ilustración de la portada es de María Jesús Rodríguez y con la mujer árabe, estilizada y vestida con chilaba, que parece caminar hacia adelante, llevando de la mano a un niño también con chilaba, ejemplifica esa esperanza de construcción de un nuevo discurso que, sin embargo, se lastra al cristalizar el exotismo oriental del vestido y la pura cotidianidad del gesto que se representa. En la sección EN DOS TRAZOS, leemos:

María Jesús Rodríguez: esa delgada muchacha morena estilizada, cuyo carácter personalísimo destaca valientemente en la pintura actual, acaba de exponer sus cuadros en Tetuán.

Aún están como recientes los frágiles trazos de sus acuarelas, siempre espontáneas, verdes, jugosas, llenas de esa agilidad propia que la distingue.

une Andalucía y Marruecos. De esa unión surgiría el uso y necesidad de una poesía *ametódica* porque lo quiere todo al mismo tiempo. El rey-poeta como distancia de hechos pasados y posibilidad de logros por alcanzar, porque si la *rafz* o la *tierra* es el lugar «donde el amor se hace dolor y el dolor, amor, y el amor y el dolor se hacen melancolía de música y alegría de danza...», es también indudable que el rey de Sevilla es paradigma de la modernidad preconizada desde la revista: la incomunicación desaparecerá y, en cualquier caso, del silencio sobre los valores interiores surgirá la belleza de la poesía.

La ilustración de Mary Mizzian, en consonancia con el editorial, presenta a una joven en busto, peinada hacia atrás mirando, soñadora y bella, hacia la derecha del espectador: la idealización del amor o de la mujer, europea o marroquí, porque está traspasada por la universalización de la poesía. En la sección EN DOS TRAZOS, se dice sobre la ilustradora:

Mary Mizzian sonríe en su silencio; un silencio maravilloso en donde se ordena constantemente su fantasía. Ella es toda sus grandes ojos y su fina sonrisa. Una exquisita sensibilidad donde el más leve gesto impresiona hasta hacer de esa sola levedad el motivo del cuadro.

También su pintura es eso: una tierna dulzura que sonríe confiadamente en un silencio de superación asombrosa, con el cual se encamina hacia su propio triunfo (p. 14).

Tras el editorial, aparece un texto teatral de Carmen Conde con el título de «El infinito» (pp. 3-4), una ensoñación sobre «seres despiertos» (p. 4) y la muerte o sueño del personaje Gabriel. Siguen poemas de Rafael Morales con «Canciones: 'Azucena', 'Niña dormida'» (p. 5, también en árabe abajo); Manuel Arce con «Vida» y «Viento de Dios» (p. 6); Abdelkader Mokad-dam con «La flor de los sueños» (también en árabe al lado, p. 7) y Abdelgani Skires con «Batalla deseada» (p. 8, también en árabe abajo); José Gomá con sus «Canciones para un mendigo» (p. 10); Adolfo Gustavo Pérez con «Soledad humilde» y «Si me preguntan» (p. 10); Pío Gómez Nisa con «Melilla en el aire: 'Levante', 'Amor', 'Aviso', 'Paloma', 'Molino', 'Monte Gurugú'» (p. 11).

La crítica de poesía la realiza Eladio Sos sobre el ensayo de Santiago Montserrat: *Antonio Machado, poeta y filósofo*, que aparece con el título de «Un primer libro sobre Antonio Machado», que destaca ante la «no muy amplia ni muy densa» (p. 12) bibliografía sobre el poeta, un «acercamiento total» a su obra. Trina Mercader reseña, como siempre de forma muy breve, los libros: *Antología cercada*, en el que se recogen cinco poetas: Agustín Millares Sal, Pedro Lezcano, Ventura Doreste, Ángel Johan y José María Millares; *Sahara de la vida*, el primer libro de Cesáreo Rodríguez Aguilera, de quien reconoce: «A quien debemos idea y nombre de lo que más tarde habría de ser *Al-Motamid*» (p. 13); *La callada palabra*, de Eduardo Haro Tecglen: «Al poeta lo podemos hallar, más que en la perfección de sus sonetos, en la delicadeza de sus miniaturas...» (Ibidem), y *La huella de las cosas*, de Manuel Álvarez Ortega, también un primer libro que, como cordobés, *fluye* «natural y armonioso» (ibidem).

El número finaliza con las secciones habituales EN DOS TRAZOS, que hemos consignado, y NOTICIAS se hace eco de diversos acontecimientos, como la participación de Vicente Aleixandre y Carmen Conde en el II Curso de Invierno para Nacionales y Extranjeros de Málaga, la aparición del primer número de *Manantial*, dirigida por Pío Gómez Nisa y Jacinto López Gorgé, que supone, junto con la propia *Al-Motamid*, las dos únicas tentativas de fusión que los poetas de España reciben del joven ambiente de Marruecos; la edición del último libro de Pura Vázquez titulado *En torno a la voz*; el anuncio de publicaciones próximas, como *Desamor*, de Aleixandre, o la revista *Gánigo*, de Canarias, etc. SENAL se ocupa, en este caso, sólo de revistas recibidas: *La isla de los ratones*, *Rafz*, *Espadaña*.

El número 17 (junio 1949) recupera la periodicidad mensual y se abre con un poema bilingüe de Trina Mercader titulado «Elegía a Motamid», un canto lúnebre dedicado a Abdel-lah Guennún y cerrado con la leyenda: «De la proyectada peregrinación hacia Agmat (Murraqesh) en busca de la tumba de Al-Motamid» (p. 2), que veremos más adelante.

La ilustración de la portada es de Amelia Rodríguez Escandón y presenta a una mujer árabe, con vestidura propia u oriental, sentada en el suelo, tocando un instrumento de percusión, el atambor, con cara descubierta y grandes aros en las orejas, quizá como representación o acompañamiento del canto elegíaco por el personaje que da nombre a la publicación. EN DOS TRAZOS se recoge:

Amelia Rodríguez Escandón es uno de los seres que no pueden definirse en unas palabras, en una fórmula. Hay algo más, esencial, que se escapa a su primera presencia.

No bastaría hablar aquí de sus dibujos, de sus paisajes, de sus óleos. Porque hay algo más, total revelador, incontenible, que la obliga a saltar la estrecha fórmula cotidiana.

Pedir de Amelia R. Escandón unas palabras que la presenten es pedir demasiado. Habría mucho que exponer. Sin embargo todo queda dicho cuando da, en uno de sus amplios gestos generosos, la ancha humanidad que la contiene (p. 14).

Esta novedad de suprimir el editorial es relativa, porque en el mismo número, en la última página, aparece un 'suelto' sin firma pero de Trina Mercader titulado «En torno a *Al-Motamid*», que, en realidad, es una recuperación del primer número, pero que ahora parece que cumple otra función: establecer la posibilidad de una poesía oriental, más allá de una poesía dirigida al propio poeta, más allá de una poesía dirigida a una audiencia o lectores más o menos amplios; el proyecto de la escritora es más ambicioso: pretende aglutinar las diferencias en un nuevo discurso. En él se lee:

¿Por qué la actual juventud musulmana acoge con tanta indiferencia la Poesía, cuando pertenece a una raza que lleva en sí el germen de la misma?

Marruecos, como pueblo joven de gran estirpe literaria, precisa volver a crear su Poesía, su Literatura.

En tono de sana polémica y como llamada a la inquietud del espíritu, hacemos esta pregunta a nuestros amigos de Marruecos, con el fin de dar explicación a lo que nos parece incomprensible.

A nuestros lectores españoles y musulmanes, rogamos respuestas breves, por falta de espacio, que podrán ser enviadas a la dirección de «Al-Motamid» (p. 14).

El texto, pues, va más allá de querer iniciar una sección del tipo *Cafés al director*, porque, como hemos reiterado, una de las obsesiones de la directora es la falta de respuesta a sus requerimientos por parte de los marroquíes en su intento de fraternidad y ya se conoce el tópico: malos tiempos cuando hay que explicar lo obvio, esta irracionalidad del silencio o de falta de respuesta ya no puede ser considerada *natural*, por eso se insiste una y otra vez en la posibilidad de construcción de esa lírica oriental.

Quizá para contrarrestar esos silencios o indiferencia marroquí, este número multiplica las traducciones al árabe. Así, cuando se consigna el poema de Ricardo Molina, «Los embelesos» (p. 4), aparece su traducción al lado. Aparecen textos de Pino Ojeda, el titulado «Brisa imposible» (p. 5); Ángela Figuera Aymerich con «Soñando el mar» y «Calatañazor» (p. 5); Juan Ruiz Peña con «Luna», «Adolescencia» y «Puerto sin luna» (p. 6); Abdelmahad Sulami y su «Emoción del recuerdo» (p. 7; p. 8 en árabe).

Cuando se inserta la colaboración de Jacinto López Gorgé titulada «Breve panorama de la poesía española» (p. 9) también se traduce al árabe, porque va «destinada al lector marroquí». Es especialmente interesante porque lo que ya a presentar es un panorama de la joven o nueva poesía (los últimos diez años), apela a la «responsabilidad en que incurrimos al intentar la orientación del lector curioso: en este caso el marroquí... [para darle] una visión exacta.» (Ibidem). No quiere entablar polémica y sigue un consenso general frente al gusto propio. Inicia la visión con Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, junto con Miguel Hernández y Rafael Alberti por un lado y, por otro, con Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Germán Bleiberg. Tras la guerra civil, cita a Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero, José Antonio Muñoz Rojas y José García Njeto. El artículo se corta aquí y continuará en los números siguientes.

Siguen los poemas de Francisco Sitjá Príncipe con «Fábula de la carne» y «Fábula del aire» (p. 11), Íñigo Xavier de Aranzadi con «Zoco» y «Playa de los Cábaros» (p. 11).

La crítica de poesía la realiza Eladio Sos sobre el libro de Enrique Moreno Báez titulado *La poesía de JRY*, en realidad una conferencia. Y este título sirve como encabezamiento de su página, es una reseña elogiosa, pero lamenta que la última fase de la producción del poeta, especialmente la representada por las «Canciones de la nueva luz», no esté suficientemente desarrollada, aunque reconoce que el formato de conferencia somete a un encorsetamiento que quizá lo justifique. Trina Mercader, por su parte, reseña a Gabriel Celaya y sus libros: *La soledad cerrada*, *Movimientos elementales*,

Tranquilamente hablando y *Objetos poéticos*, y, para ello, justifica el «triple fondo» de Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta, en el que los heterónimos se decantaban por Gabriel Celaya y «el mundo breve del ser y el estar, mundo mínimo del momento ahora» (p. 13). Sigue la reseña del texto de Diego Moreno titulado *Luz del agua*, del que destaca el prólogo de Adriano del Valle porque el libro es «confuso, incompleto» (ibidem). Termina con *Poemas patéticos*, del rumano Alejandro Busuloecean, que destaca porque funde el Norte y el Mediodía «estremecidamente» (ibidem).

Siguen las secciones EN DOS TAZOS Y NOTICIAS, esta última sobre hechos diversos, como una tesis sobre «Carmen Conde y su poesía» (en Estados Unidos, escrita por Doris L. Cross), o la publicación de un libro aparecido en Tetuán con cuarenta y nueve poemas hispano-árabes, bajo el pseudónimo OASIS (es decir, el franciscano P. Vicente Recio y Nayib Abumalham), pero ha desaparecido la sección SEÑAL.

El número 18 (julio 1949) parece un número de crisis y soluciones pactadas. Sabemos que la ruptura con algún miembro del grupo de Melilla es inevitable; la desaparición del Consejo de Dirección, más que evidente; la disminución de la correspondencia con los escritores residentes en Melilla también; el vigor y rigor de la revista *Manantial* de Pío Gómez Nisa y Jacinto López Gorgé, incuestionables.⁹⁹

Sin embargo, este número evidencia simultáneamente soluciones de compromiso. Por ejemplo, permanece el Grupo Traductor de Árabe con Dris Diuri y Ahmed Tadlaui, pero aparece como novedad un Secretario de Redacción, un puesto que ocupa Eladio Sos. Por lo demás, Jacinto López Gorgé sigue colaborando, a pesar de sus críticas y un cierto distanciamiento, más evidente en Pío Gómez Nisa y distanciamiento que es ruptura plena en el caso de Juan Guerrero Zamora.

De todas formas, y como ocurrió en el número anterior y en los que siguen, desaparece el editorial, sin firma o con firma (con alguna excepción, según veremos), que es sustituido por una aparente sección con el título «En torno a *Al-Motamid*» y trata de compensarse la aparición de textos en español y árabe.

En este número 18, el «En torno a *Al-Motamid*», sin firma, insiste en las obsesiones de Trina Mercader y sus colaboradores más estrechos. Es especialmente interesante el reconocimiento del «tono menor» que ha tenido esa poesía marroquí en la revista a pesar de las posibilidades que ofrecía la publicación y se afirma:

Al-Motamid ha venido siendo el único brazo que lleva y trae de España a Marruecos la inquietud —poemas, crítica, polémica— de su momento actual; es el puente que une la joven poesía que las dos orillas amamantan;

⁹⁹ Trina Mercader en carta fechada en Larache el día 2 de junio de 1949 y dirigida a Jacinto López Gorgé se quejaba de que ni siquiera le ha enviado separatas de su revista o la revista misma.

enlace de un doble frente en acción por donde amar —comprender— a los dos pueblos en aquello que van abriendo con un mismo laido esencialmente humano.

Pero ha de ser más: ha de ser también el camino que nos lleve a desembocar en una serie de problemas literarios, exclusivos de Marruecos, para los que el español y el musulmán de nuestra Zona deben hallar la mejor solución. En uno y otro caso, *Al-Motamid* es la primera palabra, el primer aliento. Acaso un alto interés, una emoción sencilla, una fuerte voluntad sea suficiente para alcanzar el resto (p. 14).

La palabra, pues, tiene un poder de sugestión, la relación que establece con la *tierra* es irracional o *primaria*, no se puede aprender, es un don, es *fascinante* y en el lenguaje poético que se inaugura las palabras ya no tienen el sentido o el uso práctico y libre de lo cotidiano. Tras los problemas que hemos señalado, Trina Mercader no se muestra como miope respecto a los logros alcanzados, reivindica el *prodigio* de su revista, pero sigue insistiendo en que la publicación es una forma privilegiada, o puede llegar a serlo para enunciar la novedad, para elaborar una reflexión nueva, para la posibilidad de decir la diferencia o construir la propia singularidad: la escritura y la técnica poética pueden darse en este espacio, se puede alcanzar la emancipación y dominar-socializar esta nueva poesía oriental.

La desorientación, por decirlo así, de este número puede incluso visualizarse en la portada. La viñeta es de Humberto Martín, pero como no tenía referentes teóricos que ejemplificar, recurre a fijar una de los tópicos del Marruecos colonial: un árabe con chilaba y fez cabalgando un burro que transporta mercancía en lo que parecen albardas. No hay paisaje ni marcas, sólo sombras: las que proyectan el animal y el jinete. Si forzáramos la interpretación podría decirse que el localismo lastra a este hombre que cabalga desde la nada hacia ninguna parte, pues la caballería permanece estática. Sobre el dibujante leemos en la sección EN DOS TRAZOS:

Humberto Martín es el hombre con espíritu de niño grandullón, que sonríe su primera travesura a través de sus gafas.

Calladamente, sonriendo, dibuja dibujos de línea limpia y bien trazada que, sin saber por qué, recuerdan lo que debieron ser sus primeros cuadernos escolares. Una pulcra y bien repartida claridad los enmarca, los delimita.

El gesto de Humberto Martín es ingenuo, nente, seguro como sus dibujos. Se adivina una mano abierta tendiéndonos su amistad a través de sus líneas (p. 14).

El número contiene poemas de Nicolás Osuna: «Canción y ángel», «El reloj, la plaza y tú» y «Como un azul cansino» (p. 2); Susana March con «Desesperanza» y «Umbral» (p. 3); Trina Mercader con «Entrega» y «Muralla» (p. 4); Matilde G. de Lloria con «Oración» y «Despedida» (p. 4); María Frau Alou con «Ciudad Santa» y «Pregón» (p. 4); Pío Gómez Nisa y su «Poeta en Larache» (p. 5); Miguel Fernández con dos sonetos: «Con pájaros que amas,

con la campana...» (dedicado a Jacinto López Gorgé) y «Los olivos en paz, sin un lamento...» (dedicado a Pío Gómez Nisa) (p. 5); Antonio Oliver con un texto titulado «A las campanas de la catedral de Toledo» (p. 6); P. Vicente Recio con «Plaza de España» (p. 6); Eladio Sos con «Nuevos poemas» (p. 6); Abu'Ali Ibn Sina (esto es, Avicena, con traducción y nota de Miguel Cruz Hernández): «Kasida sobre el alma» (p. 7, también con versión árabe). Agustín Millares Sal publica «Horizonte» (p. 8). Y, sobre todo, recupera la prosa con un cuento de Isabel de Ambía titulado «Por la escondida infancia: El castigo» (p. 3).

Tomás García Figueras colabora con un artículo breve en la sección «En busca de la joven poesía de Marruecos». En realidad, es una respuesta, en bilingüe, a la pregunta que se había formulado en la breve sección EN TORNO A AL-MOTAMID, que parte de la complejidad: para el africanista no hay indiferencia, es una cuestión de minorías y tiene que aparecer en la propia poesía árabe, en su tradición y en su lengua. Y la «poesía extranjera, incluyendo la española, aunque le sea tan afín, no puede ejercer una influencia considerable en esa evolución, tanto en razón de la lengua como en los propios gustos y formas poéticas» (p. 10). La renovación de la poesía marroquí sólo puede venir de la escuela y utilizando antologías poéticas árabes «bien seleccionadas» (ibídem). Apuesta por una «poética de transición» y cierra su respuesta apelando a la complejidad de la cuestión y a que no es su especialidad.

La segunda entrega de Jacinto López Gorgé sobre BREVE PANORAMA DE LA ACTUAL POESÍA ESPAÑOLA destaca a José Luis Cano, Rafael Morales, la revista *España* y su director, también poeta, claro, Victoriano Crémer, a José Suárez Carteiro, el primer ganador del premio Adonais, y, junto a él, otros ganadores: Vicente Gao y Alfonso Moreno. Este acercamiento continuará en el número siguiente.

La crítica de la poesía la realiza Ventura Doreste sobre «La poesía de Gregorio Prieto» y su libro *Poesía en línea*, con prólogo de Vicente Aleixandre, en el que resalta la plástica de sus dibujos porque el libro —como era esperable— consiste en una colección de dibujos, cuarenta, entre los que destaca los desnudos femeninos; hay tres poemas de homenaje de Ricardo Molina, Pablo García Baena y José Luis Cano. Trina Mercader reseña el libro *Siroco*, de Nicolás Osuna, y aprovecha para destacar el de relatos titulado *Fatma*, de Carmen Martín de la Escalera. Libros que «no debieran quedar desconocidos de los lectores españoles y musulmanes de nuestro Protectorado» (p. 13). Y *La estrella y el corazón*, de Agustín Millares, con un poema-pórtico de Ventura Doreste, que destaca por su apuesta en «una nueva humanidad plerónica y sincera» (ibídem).

Sigue la sección NOTICIAS sobre el homenaje tributado a Celia Viñas en Almería por los poetas locales con motivo de su labor cultural; conferencias en Tetuán con motivo de las bodas del Jalifa (en las que participaron Pío Gómez Nisa y Jacinto López Gorgé en calidad de representantes de la revista *Manantial*, Trina Mercader, Abdelkader Mokaddam y Eladio Sos como grupo de *Al-Motamid* y otros poetas de Tetuán: Nayib Abumalham, Ibrahim el Ilgui,

Vicente Recio, Manuel García Sañudo), una reunión significativa por cuanto «ha dado lugar a una mayor orientación y armonía entre los poetas de Marruecos, en cuanto a labor individual y colectiva se refiere» (p. 14). También avanza las publicaciones de la Colección Adonais (dirigida por José Luis Cano) y se enumeran próximas publicaciones a cargo de mujeres poetas: Pino Ojeda, Ángela Figueroa Aymerich, Matilde G. de Lloria, etc., así como la convocatoria del premio Adonais para 1949. Como en el número anterior, ha desaparecido SEÑAL.

El número 19 (noviembre 1949) rompe, de nuevo, la periodicidad mensual: el anterior era del mes de julio y este aparece en noviembre, pero sobre este hecho no se dice nada. Como venía siendo habitual, ha desaparecido el editorial, pero se consigna la sección «En torno a *Al-Motamid*», en bilingüe, y una especie de respuesta o, mejor, artículo, de Trina Mercader, que se titula «A un paso de nosotros». En el primer texto, breve como siempre, parece que la desesperanza es el principio que lo rige:

Es poco menos que inútil que la voz del poeta clame en estas tierras de Marruecos. Inútil el intento de atravesar la fría indiferencia con que el español y el marroquí defienden su mundo de tristeza, cerrado a la verdad y a la fantasía. El poema va y viene de unos labios a otros, como un viejo pasatiempo en desuso que para nada sirve, y el gesto de amistad se pierde una vez más, en el sencillo aire que lo absorbe (p. 16).

La incapacidad o inutilidad para hacerse oír y producir entra en ese ámbito fronterizo en el que la indiferencia ante la existencia del discurso poético se convierte, simplemente, en inexistencia. Si es imposible alcanzar la *verdad* a través de las palabras, no hay posibilidad de decir, sólo mudez y en ese silencio las palabras no sirven, las ideas se convierten en inelocuentes y las imágenes o metáforas, invisibles; sin embargo, los poetas serían los únicos que desde la soledad propician la búsqueda de lo absoluto, un nuevo lenguaje integrador de diferencias.

El final, sin embargo, parece una teorización de ese periodo de transición del que hablaba García Figueras:

No basta, pues, la poesía escrita en unas páginas para un público tan al margen de toda simpatía por el esfuerzo. Hay que ir más allá: vitalizar la palabra quieta, darle vida, rotunda voluntad, máxima dulzura. Hay que salir a los pueblos, hay que salir llevando la mejor emoción en generosa entrega. Que el acento sincero traiga el milagro apetecido. Y que todos entiendan que la poesía es vida hecha palabra entregada al poeta: hombre al fin, pero hombre predestinado.

Marruecos recibiría la semilla más estremecida de todos los tiempos, digna de un paisaje sufrido, castellano (Ibidem).

El reconocimiento de la precariedad tiene que permitir la germinación de lo marroquí con lo castellano. Si se *vitaliza* la palabra, si se consiguiera esa pura existencia verbal, se conseguiría un proceso de discurso fluctuante

posiblemente sin tradición que se consolidaría a través de rupturas, tachaduras, olvidos... y, sobre todo, entrecruzamientos, porque la entidad que se configura es esa *poesía del hombre*. En ella la tensión entre la individualidad y lo social, la desolación desde la que surge el poema prácticamente sin esperanza genera el abismo que niega el adorno exterior porque lo asume la diferencia interior: aquella que se poetiza en el *milagro* de la belleza de la tierra y la *juventud* marroquí.

Frente a este texto sin firma, Trina Mercader, casi en páginas centrales, coloca un trabajo extenso, especialmente significativo, titulado «A un paso de nosotros» (p. 7). Es quizá una respuesta a la pregunta formulada sobre la poesía oriental. Para responderla comienza por lo obvio: la *preocupación* de su inexistencia o, peor, esa *poesía niña*, esa *poesía antigua* que desconocemos u olvidamos o no somos capaces de desarrollar. El utopismo que había caracterizado a la revista se plantea ahora como una especie de brújula de perplejidades teóricas:

Sabemos que una y otra vez, el poeta ha extendido sus manos para apresar esa poesía de la palabra justa, en la desnuda belleza primitiva, y una y otra vez, al retirarla, no quedó en ellas más que el ropaje que la cubría: un perfil, un colorido, un brillo; atributos de una poesía no exenta de gracia, y en la que ondea, sin embargo, una escenografía llamativa y pueril a menudo ripiosa. Tópico y bambalina ostentan, una vez más, el falso título de lo que escapa —*Poesía de Marruecos*— en una pirueta de ser libre. El poeta queda nuevamente solo, burlado en su osadía, mientras el aire vuelve a cerrar su onda perfecta, por donde apuntaba lo prometido (p. 7).

La debilidad de la transformación *creadora* se convierte en noción que explica la falta de tensión verbal en esa poética sobre la luz del origen o lo primario de la tierra distinta. Pero, sobre todo, ese destino perplejo como síntoma de lejanía es falso y Mercader con su reflexión lucha y se opone a cualquier tipo de fatalidad paralizante:

No es extraño el empeño de querer desentrañar entre el visible mar-mágnum de caminos transitados, aquél de la veracidad y del acierto, sólo aquél que conduce al secreto, puesto que existe: esta es la pasión y la intriga. Se sabe que al final de sus pasos, un gran huerto espera que la disimulada puertecilla gire y dé paso al ser privilegiado. En lo hondo, cada fruto oprime su tesoro, avaro de sí, oculto, retardando la entrega. Un profundo silencio va tejiendo el olvido absoluto, desfigurando brillos, apagando rumores, desencantando luces; de ahí que los que intentamos ir guiados por el tacto, por el aroma, por la luz, nos extravié un doble error cómplice a los sentidos. Se nos trenzan los pasos, de todas partes llegan y vuelven los caminos desordenadamente; el cielo finge pájaros que cruzan en todas direcciones; los aromas exaltan la inquietud o la cercan, la adormecen. Cada objeto brillante y polícromo se hace tema de verso o de cantar por una naturalísima propensión a la belleza que se ordena recién nacida. Es más: por la espalda se eleva cautelosamente el mayor enemigo para todos: el ambiente refinado o plebeyo, la palabra graciosa, cortesana en los días; el perfume excesivo rondando a toda

hora, el azahar y la rosa en cualquier paladar, hecho a lo exquisito no por superación, sino por raza, por nacimiento. (Ibíd.).

El análisis que va ofreciendo es, al mismo tiempo, solución o soluciones al problema complejo de la inexistencia: invariablemente son *ofertas* concretas, esto es, elementos como tacto, aroma, luz... temas de poemas que no son ajenos o extraños, están ahí, porque si el poema surge de la soledad y de la peculiaridad de la tierra, es siempre una pregunta por el yo-tú, por eso afirma:

El poeta ha de cerrar sus múltiples sentidos si quiere liberarse; despojarse del sueño, desbaratar luces, desnudarse de tierra; aceptar el dolor del sol sobre la llaga; apretarse a la angustia, perdido en el silencio; medir la soledad del tiempo suspendido; penetrar en las cosas, bautizar sus hallazgos. Y sobre todo, por encima de todas las esencias, dominar la soberbia del idioma; vivir de la raíz, atravesar la sangre apoderándose del eterno sentimiento religioso, medula y corazón de este pueblo confuso.

Aún así el poeta, senará como un hilo de luna quebrando su renuncia perfecta. De un lado los desvelos sin nombre, inconcretos y audaces, mirando voluntades, halagando sentidos, de otro, las palabras bellísimas, iras el velo del aire, aun sin dueño; rozándole la piel, subiéndole hasta el labio. Un solo gesto débil le refrendará perdido, ganado por el eterno hombre que en sí lleva, por el oculto halago que nos abre y nos vence. (Ibíd.)

De esta forma, ese utopismo poético que no había funcionado o que no acababa de funcionar puede alcanzar su emancipación al margen de la tradición y las deudas o influencias, si se es capaz de verbalizar la tensión de las alternativas o temas que acechan al poeta: conseguir el poema absoluto, incluso sin esperanza, sin un receptor concreto, ser conscientes de que no va dirigido a nadie y de que las palabras se entrecruzan de forma fascinante, es posibilitar un proyecto de modernidad poética, por eso propone un medio:

Pero el secreto está ahí, sin entregarse nunca. El aire vuelve a pasar y su murmullo es blando, cautivador, insistente. El poeta conoce su mensaje y se aferra cada vez más a la piel de Marruecos, donde vive. Sabe que sólo puede relatar la sorpresa que brota de ese mundo anacrónico: no puede a más, no se atreve. Pero ya no le basta: pide su intimidad, su oscura promesa. Y espera. Espera lento y sólo, parsimoniosamente; ahora que se siente asimilado por el país. Se ajusta a su verdad, ama la tierra que pisa y le sustenta, amándola la comprende. Así es como la ha de poseer.

Asumir el *secreto*, desde la referencialidad de la tierra en la que se vive o permanece, es aprehender un nuevo lenguaje, ser capaz de *decir* y en esa capacidad radicarla la resistencia a la mediocridad, la casualidad o la inconsistencia, pues el poeta estaría atento a ese mundo, anacrónico o no, y sería el portavoz de elementos permanentes o esenciales; claro que esta capacidad de verbalización puede ser engañosa, de hecho:

Pero esta primera posesión será siempre ficticia. Cuanto al principio le llamó —colondo, aroma, luz— es lo que ahora más pronto se derrumba. La

curiosidad o la primera sed la siente satisfecha: ahora una viva exigencia le hiere, le persigue. Nuestro poeta pasa por todos los caminos y en todos se detiene. Pero tampoco eso le salva. Él sabe que hay un lago de aparente serenidad para saltar con la conciencia limpia, sin recuerdos, sin vicios. Porque a la Poesía, el poeta ha de ir como al amor, con los brazos desnudos abiertos al misterio, en una limpia sinceridad que ha de salvarle. El poeta lo sabe, y al lago o al río que escinde, opone su brazo nadador y seguro; si muralla, el modo de escalar hasta la puerta oculta, dar con el pasadizo. Juego limpio aceptado a plena luz, sin trucos en que apoyarse. La entrega será de ley, y el vencedor digno de tal entrega.

Pero el poeta pasa una vez más desorientadamente junto al tesoro prendido en el alma popular del pueblo que le penetra y le enciende. Corta con sus dedos de amor el jazmín que le tiembla y besa el arrayán que le incita, la hierbabuena que comprende. Sabe que dentro lleva la verdad de una nueva poesía conseguida en la emoción, sin palabra, sin verso. La lleva en sí como un grito rotundo que le cruza, como una oscura masa que guarda todavía su forma, su belleza.

El poeta sabe y calla su alegría. La poesía de Marruecos existe. Una nueva savia de tierra antigua ha de venir a salvar la caduca poesía al uso, dulce premio excesivo. La palabra vendrá a completar el milagro cuando el tiempo resbale sobre la fruta nueva y dé a cada rasgo virginal su figura precisa.

El poeta lo sabe y ama su secreto. Un secreto total, que lo abisma y trasciende. (Ibíd.).

Apropiarse de la desorientación que provoca la *verdad*, subsumirse en la perplejidad del interior donde los caminos tradicionales no sirven, equivocarse en las falsas encrucijadas... son los caminos para desvelar esa Poesía con mayúscula y comprender la abstracción del espacio, esa tensión entre intereses posiblemente individuales y necesidades claramente colectivas. Las palabras penetran en lo impenetrable y en el proceso de construcción del poema destruyen el vacío de lo inútil, la ritualización del uso, la tradición... La nueva modernidad poética que Trina Mercader establece es una nueva forma de racionalización en el decir lo no dicho, es asumir una tensión *virtuosa* en la que «el poeta lo sabe y ama su secreto. Un secreto total, que lo abisma y trasciende».

Como también sucedió en el número anterior, la ilustración de la portada no visualiza ninguna propuesta concreta, aunque hay diferencias notables respecto de viñetas anteriores: por primera vez, el ilustrador, Carlos Gallegos, realiza un tema clásico, quizá la representación de la poesía misma o de la belleza y, así, una mujer de medio cuerpo, cubierta con una túnica que deja descubiertos hombros y brazos, sujeta con su mano derecha un arco y un violín reposa en su regazo, apenas sostenido por su mano izquierda. El rostro, de serena belleza, mira hacia la izquierda del espectador, pero es una mirada pensativa. Todo emana serenidad clásica, aquella que provoca la perfección.

Los poemas que contiene el número son de Victoriano Crémier, «Sueños» (p. 2); Pedro Pérez-Clotet publica «El Poeta y la Noche» (p. 3); Manuel Álvarez Ortega con «¡Oh, Xauen!» (p. 3); Gracián Quijano con «Tu Poema» (p. 4);

Clemencia Laborda con «Mito» (p. 4); Concha Zardoya con «Como una gran ciudad, España mía» (p. 4); Trina Mercader con «A un paso de nosotros» (p. 7); Manuel Delgado Cárdenas con «El predestinado» (p. 8); Manuel Alonso Alcalde con «Alto anhelo» (p. 8); Emilio García Gómez publica «Cuatro poemas de Ramadī sobre la separación» (p. 9, en árabe p. 10); Abdelkader El Mokaddam participa con «La reina de la primavera», (p. 11, p. 12 y 13 en árabe).

Jacinto López Gorgé continua su trabajo, «Breve panorama de la actual poesía española», en bilingüe, y se detiene en primer lugar en lo que llama «lírica novecentista» (p. 5) Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre; cita también a Pedro Salinas, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Emilio Prados: todos han publicado recientemente «pero de los últimos «por encontrarse fuera de España, sólo poseemos parcial información» (ibidem). De Gerardo Diego destaca *Alondra de verdad* de Dámaso Alonso, *Oscurecía y Hijos de la ira*; y de Vicente Aleixandre *Sombra del paraíso* y *Pasión de la tierra*. Sigue con la revista valenciana *Corcel* y el homenaje a Aleixandre. Destaca a Carmen Conde con su *Pasión del verbo* y, sobre todo, *Mujer sin Eden* y cómo a su sombra aparecen Concha Zardoya, Alfonsa de la Torre, Dolores Calatruño, Graciano Quijano, Clemencia Laborda, Pino Ojeda, Remedios de la Bárcena, Pura Vázquez, Celia Vinas, Angela Figueroa, Mercedes Chamorro y Susana March, porque «nunca alcanzo la lírica femenina tan extraordinario número de cultivadoras...». Destaca de nuevo a Dionisio Ridruejo y Leopoldo Panero por sus libros *Sonetos a la patria* y *En la soledad del tiempo*, así como también, de nuevo, a Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. Entre los jóvenes de la posguerra aparecen Adriano del Valle, Rafael Laffón, José Antonio Muñoz Rojas, Germán Blomberg y Joaquín de Entrambasaguas, de todos cita un libro y, para terminar esta «lírica», cita nominalmente a Rafael Porlán, Pedro Pérez-Clotet, Joaquín Romero Murube, Ildetonso Manuel Gil, Antonio Olivier, José María Lucme y Rafael de González.

Abdel-lah Guen nun contesta a la pregunta sobre la Joven Poesía de Marruecos (p. 14), el interrogante del que se parte es: «¿Está la poesía en decadencia?». Para contestarlo da un tour que comienza explicando la visita que le realizaron Trina Mercader, Antonio Coslado y el poeta Abdelkader El Mokaddam. Recurre a la belleza de *Manantial* y *Al-Motamid* y Al Izazi para recordar que Coslado mantenía la decadencia de la poesía tanto en España como en Italia y Francia; mientras Mercader sostiene lo contrario porque la poesía «suavizaba el dolor y la nostalgia que sienten los prisioneros en la vida azarosa» (p. 14) y citaba nombre de poetas. La introducción sirve para plantear la indiferencia de la juventud marroquí ante la poesía y a la frialdad en la recepción de publicaciones como *Al-Motamid*. Un hecho que no debe sorprender porque sucede así desde la época vahilí, y es que a los nuevos poetas no les quedaría nada por cantar. Sin embargo, frente al respeto de la tradición, enumera a poetas como Chāuqui, El-Akkad, Ali Mahmud Tahar, Annuar-el Attar y Mijael Naima, que, insertados en esa tradición, aportaron «un nuevo arte y unas virtudes de expresión inigualables» (ibidem). Si la poesía que se produce es reducida, es porque siempre ocurrió lo mismo. La belleza no está

al alcance de todos. Por último, la indiferencia de la juventud marroquí se debe a la crisis intelectual que encuentra en su formación: «conforme vaya afirmándose su futuro, aumentará su disposición hacia las fuentes de las artes y la literatura, consiguiéndose con este estímulo el que presten la atención necesaria a la única virtud que nos ofrecen los mejores momentos de compañía» (ibidem). La apuesta es más rigurosa y, secundariamente, política. Está atravesada por la tensión del poder colonial, que se critica indirectamente, porque no dedica el suficiente esfuerzo a la educación de los jóvenes, quizá porque la racionalización formativa de la vida social construiría valores incompatibles con el Protectorado y, en cualquier caso, parece que conseguir una racionalidad estético-expresiva es cuestión de tiempo y perseverancia en una educación propia.

Eladio Sos se encarga de la crítica de poesía con el título «Una lanza por Celaya (terciando en la polémica)», un ejemplo de lo que tantas veces Jacinto López Gorgé criticó a la directora: falta toda una página por un error de composición de la imprenta. El objetivo de Eladio Sos parece ser un análisis de la versatilidad de Celaya justificada en sus heterónimos y, por encima de todo, destaca la condición de poeta: «su contenido emocional y, consiguientemente, su afectividad expresiva...» (p. 15). Junto con esta condición de poeta Gabriel Celaya es también un hombre de su tiempo: «un tiempo agónico y angustioso, áspero, crítico, torturado...» (ibidem), que necesariamente marca su poesía y estos aspectos originales tienen una tradición: sobre todo, Antonio Machado, pero, también, Sartre y el *Hamlet* de Shakespeare.

La sección NOTICIAS se ocupa de la intervención de Manuel Pinillos en Radio Zaragoza sobre «Presencia y promesa de Marruecos», en la que abordaba la labor de *Manantial* y *Al-Motamid* en el Norte de África; de nuevo aparece Aleixandre reseñado, esta vez por haber sido elegido académico de la Real Academia Española; y se anuncia la publicación de dos libros de Pérez-Clotet: *Bajo la voz amiga* y *Noche del hombre*.

Entre el número 19 y el 20 se interrumpe, una vez más la publicación durante cuatro meses: el número 20 es de abril de 1950. En él sigue sin aparecer editorial, pero se inicia una nueva sección en la página 4, con el título AQUI MARRUECOS, que se mantiene en los números siguientes: 21, 22, 23, 24. Aparece sin firma, pero es evidente que la escritura es de Trina Mercader, entre otras razones porque estas páginas plantean de forma nítida sus obsesiones. Por lo demás, desaparece el suelto EN TORNO A AL-MOTAMID, pero permanecen las respuestas a esos interrogantes que el apartado así titulado había planteado en el número 17.

La «Noticia inicial» de la sección AQUI MARRUECOS, pues, parte del rechazo de lo imposible y de cómo el desaliento no puede obviar las «inquietudes y el entusiasmo» (p. 4) que una publicación como esta ha generado, mientras que la unión o choque de dos pueblos, España y Marruecos, desvelan «nuestra antigua raíz de modo inevitable», el modelo tropológico de la revista es evidente: se basa tanto en lo descubierto, en ese personaje histórico que da

título a la publicación, como en lo inventado, en aquello que tiene su realidad en la *verdad diferente*.

Este enraizamiento es la única brújula asumida por dos entidades para señalar horizontes y la poesía es el elemento que otorga sentido a ambas realidades: «Cuando esto tiene lugar, la tierra nos ha ganado, y el hombre de España es ya hombre sólo, ni cristiano ni musulmán, hombre elemental sobre esta tierra que le adopta por hijo, con la que ha de convivir y a la que, a veces, apenas si comprende.» (p. 4). Por eso, continúa:

Si el hombre, una vez aquí, se nos hace vulnerable, cualquier palabra, cualquier gesto puede ser esa constante vena por donde escape el más fino hilillo de voluntad y de firmeza que antes le defendía. Y hay que ser no isla, sino fortaleza; torre contra todo lo blando y tierno que nos derrumba; raíz que sostenga la arena y piedra donde apovarnos. A veces, más aún: hay que arrancar la adelfa creciendo allí donde nos seducía; renunciar al ensueño que brota de la tierra, cortarnos todo halago para vivir pendientes de un solo pensamiento: el de «todo es posible». Y creer, creer en este pensamiento ciegamente, aun a sabiendas de su ingenuidad, seguros en el milagro de la fe que ha de hacer verdadera la primera mentira, por esta misma fe desesperada, apasionadamente sostenida como único camino a nuestro temperamento de occidentales. (Ibídem).

La conexión entre las experiencias del presente y la posibilidad de la poesía explican lo *sublime* del pasado y, especialmente, la belleza del presente. Cuando se alcanza una normalidad de este tipo, hemos conseguido instalar el valor hegemónico de la modernidad, pero, como está incompleta, leemos:

Esto en cuanto al español. En cuanto al marroquí, sabemos de su lucha fecunda, solo también, ganándose en su fe de creación. Frente a la falta de unidad que padece, opone el imperativo de su vocación, aquello que le yergue en palmera viva de su desierto. Porque no hay que esperar la existencia del grupo en un país como Marruecos, de marcadas individualidades. Lo hecho quedará ajustado al iniciador en una personalísima modalidad.

Todo: paisaje nuevo, nostalgia, dificultad en nuestra propia acción, nos obliga a resistir, a nutrirnos de nuestra propia gracia, sin error, en un total acierto de cálculo intuitivo. Que la palabra no sea dicha en balde, ni el gesto perdido, ni la sonrisa estéril. Crear, a la vez que despertar la duda, la polémica. Y es que, nosotros, españoles y marroquíes, tenemos voluntad de nacer una segunda vez sobre esta tierra nuestra. Y es en ella sobre quien hemos de buscar el hecho consciente que nos salve o nos hunda por igual, hermanados no sólo en la palabra, sino en la obra que no miente. (Ibídem).

Mantener el principio del presente es comprobar la capacidad de la ficción, la posibilidad de construir un acontecimiento poético nuevo. Esta es la *normalidad* del discurso poético al que se aspira. Las dificultades se difuminan o se asumen cuando el conocimiento se establece como emancipación y como regulación en la que se configuran los *otros*, la *diferencia* y se constituye la palabra que *dice* el sentido, aquella que marca la trayectoria desde un estado de inocencia (o ignorancia) más allá del colonialismo oficial, porque

se instala el proceso del conocimiento y de la solidaridad. Ignorar es tratar al otro de manera colonialista, es sinónimo de desprecio; reconocer su existencia, conocer su diferencia, es mantener una disposición solidaria «no sólo en la palabra, sino en la obra que no miente».

La ilustración de la portada, como ocurría en el número 18, de María Jesús Rodríguez, que ya había realizado la del número 15, es una escena cotidiana y, simultáneamente, inumista: una mujer árabe, en el interior de su casa, sentada sobre alfombras, con vanos que enmarcan la escena, con arcos que recuerdan vagamente a los de herradura, y, sobre un tabique al fondo y en una repisa, dos piezas de cerámica sin dibujo. En esta escena intimista, la mujer no hace nada: apoya su mano izquierda sobre el suelo, mientras que la otra sujeta apenas la pierna izquierda doblada, lo que permite el escorzo o vuelta del bucle y cabeza también hacia ese lado.

La revista se abre con poemas de Joaquín de Entrambasaguas con «La sombra» (p. 2), Ricardo Molina con «Los embelesos» (p. 3) y acaba con «Son ellos» (p. 3). Se interrumpen con el texto «Aquí Marruecos», ya comentado. Siguen poemas de lo que parece una nueva sección o apartado con el título de POESÍA DE MARRUECOS con tres textos de Trina Mercader bajo el título genérico de «Ciudad Nueva» (p. 5).

Francisco Espinar Lafuente colabora con un texto en prosa: «La noche aún en mis manos» y el poema «Cantar de duelo» (p. 6), y Pío Gómez Nisa publica «Carnet de baile» (p. 6).

Jacinto López Gorgé continúa con su trabajo en edición bilingüe «Breve Panorama de la poesía actual española». En este caso, se ocupa de los «nuevos valores» (p. 7), esto es, Enrique Azcoaga, Salvador Pérez Valiente, José Luis Hidalgo, Carlos Bousoño, Rafael Montesinos y Juan Ruiz Peña. En los cuatro últimos destaca una presencia machadiana notable que presta «autenticidad y emoción sinceras» en esta «pura poesía» (ibídem).

Sigue la traducción de Soledad Gibert de Abu Yafar Ahmad Ibn Jatim, un poeta del siglo XIV que vivió las intrigas de los nazaries en Granada y del que aparece «Amor 'Udri» (p. 9 y p. 10 en árabe). Abdelkader El Mokaddam colabora con «El pájaro constructor», con el antetítulo de «Lo que ocurre en la vida» (p. 11 y en p. 12 en árabe). Siguen María Dolores de la Fe con «La sordomuda (cuento)» (p. 13); Abdellah Guennun con «¿Mi corazón?» (p. 13, también en árabe) y Ángela Figuera Aymerich con «Víspera de la vida» (p. 14); y «Primera evidencia», de Manuel Pinillos (p. 14).

En la página 15 Jacinto López Gorgé contesta a la encuesta sobre EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS. La indiferencia de la juventud musulmana es común a otras, recurre a Unamuno y a la tirada de los libros de poesía en España, que no sobrepasan, en el mejor de los casos, los quinientos ejemplares. Por tanto, en España, y a pesar del buen número de poetas que aparecen, no hay interés y no se lee poesía. La cuestión es que, a pesar de esa indiferencia, España posee una Literatura importante y una Poesía propias, mientras que Marruecos no, tiene que volver a crearlas. Aquí la posibilidad de una poesía no está en una tradición o continuidad de una tradición árabe-

andaluza o árabe clásica, tiene que «interpretar su alma..., ser fiel trasunto de su árido paisaje» (p. 15). Si surgen los poetas, esta revisa, *Al-Motamid*, los acogera y, mientras tanto, concluye: «Continuemos, como hace *Manantial*, con la no menos importante labor de difundir la cultura poética española por este país. Aún y a pesar de la manifiesta indiferencia» (Ibidem).

La crítica de poesía la realiza Eladio Sos sobre el libro de Cernuda *Ocnos*, que apareció en *Insula* en 1948. Destaca el simbolismo mitológico del título para señalar que es «obra de evocación de salvación» (p. 16), en la que lo andaluz presenta dos direcciones: una, la de lugares y personajes; otra, «el sentir específico y personal del hombre de esa misma tierra» (ibidem). Se detiene en algún poema en prosa y concluye: «obra exquisita de forma, como profunda y varía, compleja de contenidos» (ibidem). Por su parte, Ventura Doreste reseña el libro de Aurelio Valls *La ruta de San Cristóbal en XV jornadas*, quizá un poema hagiográfico en el que, junto a la agudeza, aparece «el gusto por lo superfluo, el hablar por hablar, la incongruente sucesión de imágenes» (p. 17). Miguel Cruz Hernández se detiene en *Oda a Dios Nuestro Señor*, de José Salas y Guinot, una «poesía eterna» (ibidem) o religiosa por su sinceridad, intimidad, pasión y profundidad. La colección en que aparece: «La Escuela Analfabeta» en Málaga, es un guiño a la generación del 27: efectivamente, a Manuel Altolaguirre sus compañeros de promoción lo calificaban así, y Bergamín realizó una defensa del analfabetismo.

El número termina con la sección NOTICIAS, en la que se avanza la preparación, dentro de la Delegación de Educación y Cultura de la Alta Comisaría, de una *Antología de la Poesía Española*, siglos XIV al XIX, en edición bilingüe árabe-castellano, a cargo de los poetas Trina Mercader, Pió G. Nisa, Jacinto López Gorgé y Eladio Sos, prologada por Tomás García Figueras, que nunca llegó a publicarse. Como responsable de la parte árabe, figura Alfredo Bustani. Se reseña el viaje de Carmen Condé a Londres, donde impartió conferencias y leyó sus poemas, la concesión del premio de Poesía Adonáis 1949 a Ricardo Molina por *Corimbo*, la concesión del nuevo Premio de Poesía Verbo 1949 a Ángela Figuera Aymerich por *Vencida por el Ángel*, y los accesit: Miguel Francisco March, Miguel Fernández, Félix Casanova, Antonio Gamoneda y Mario López.

Y aparece como sección REVISTAS RECIBIDAS (desgajada ahora de la antigua SEÑAL), en la que se recogen las siguientes: *Insula*, *Espadaña*, *Ausonia*, *Poetry*, *Manantial*, *Cántico*, *Ifach*, *Egan*, *Verbo*, *La isla de los ratones*, *Revista de las Indias*, *Cuadernos de Literatura*, *Unicornio*, *Halcón*, *Aglae*, *Boletín del Instituto Español*, *Maricel*.

El número 21 (julio 1950) supone otra interrupción de la periodicidad mensual (han pasado dos meses sin que se publique la revista). En este caso, se consignan algunas novedades importantes: por ejemplo, en el Grupo Traductor de Árabe figuran Abdelmalik Nader, junto a Dris Diuri, y la sección Noticias aparece también en árabe. La ilustración también se aparta de las portadas anteriores: reproduce una moneda, un dinar de Motamid, que, en su leyenda exterior lee: «Mohamed Profeta, Enviado por Dios para aconsejar

y proclamar la religión verdadera, dándola a conocer sobre todas las religiones». Mientras que la leyenda interior dice: «Al-Motamid, el Imán Abdul-láh, Príncipe de los Creyentes, el protegido por la gloria de Dios y por Dios».

En la sección que sustituye al editorial, AQUÍ MARRUECOS aparece como subtítulo «Hispanomarroquí». El planteamiento inicial es conocido pues la poesía es producto de emoción y belleza asentada en un mundo concreto, por eso: «Convivencia y paisaje dan en formar la nueva modalidad de espíritu que alienta en el Marruecos Español: lo hispano-marroquí, y a la que el poeta habría de dar nombre, apresándola en la palabra viva» (p. 4), porque la realidad nueva sirve para que el poeta mire delante de sí y especialmente dentro de sí, pero, sobre todo:

Es, pues, el poeta quien ha encontrado la verdad de Marruecos en su hispanomarroquismo, palabra que define su verdad medular, alma toda de su mundo emotivo. La nueva modalidad viene fundiendo sensibilidades, profundizando rasgos que han de dar personalidad, desprendiéndola con calidades de madurez, hasta que el fruto duda un instante y cede entregado al poeta, el cual, por primera vez, posee el hallazgo de su misión (Ibidem).

Si la fusión es posible, el principio de *regulación* tiene que dar estabilidad al discurso y puede construir un nuevo orden, es el conocimiento como emancipación, un proceso que llevaría desde el colonialismo oficial (ese espacio de desentendimiento respecto de los otros o, en sus formas más burdas, el racismo o el rechazo de los otros sin más) hacia una nueva solidaridad o fraternidad que reside o se basa en el re-conocimiento.

Hay, pues, un matiz importante:

Junto al poeta español y al poeta marroquí de nuestra Zona, nace el poeta nuevo: el poeta hispanomarroquí, que es todo aquel que siente por igual a España y a Marruecos; el que lleva por igual a Marruecos en los ojos y el corazón en la diaria convivencia, y a España en el corazón y en los ojos en esa costa que apenas se divisa y que aviva la nostalgia. Uno y otro, poetas del sentimiento y la emoción del mundo de Marruecos para vivirlo hondamente, hallazgo del artista; mundo que ya existía cuando el poeta formaba, oculto, su destino. El poema, oculto también, vibraba recatándose en un velo de sombra, pero llamando tiernamente, dulcemente insistiendo tras la altiva muralla del idioma. Aún a través de ella llegan los dulces canalillos de la poesía desnuda que escapa a todo intento, como la música, la melodía viva de Marruecos, toda espera, inmersa en el silencio, mientras llega aquel que descubre el prodigio de su autenticidad. (Ibidem)

El proceso de selección que la tierra genera, que permite al poeta indagar y no dejar nada a la casualidad se basa en la necesidad del *descubrimiento* de la tierra y en la posibilidad de comunicación del poema. Claro que el problema se padece:

Pero se vive de espaldas a la tierra que sustenta, hasta negar el milagro cotidiano. Las voces, los sonidos resbalan sobre la indiferencia como el

agua en la roca, y el poema se pierde, ala todo, en el amplio silencio a que se entrega.

Buscamos el milagro y el milagro está ahí, a un paso de nosotros, es, perando que cada cual resuelva emocionadamente su Marruecos, el Marruecos de cada uno, sin faltar a la verdad, en toda su pureza (ibidem).

La pretensión es evidente: inscribir la nueva poesía en el paradigma de la modernidad que desde hace tanto tiempo ya suscita y apoya *Al-Motamid*. Si la ignorancia produce las formas de colonialismo más repugnantes, también genera una situación de caos; sin embargo, el conocimiento del otro provoca la solidaridad en ese reconocimiento de la diferencia y el *orden* de un nuevo colonialismo. Desde la revista, pues, se está luchando porque esa solidaridad no se pierda en el *silencio* o se codifique como caos: las formas de apoyo social no pueden ser *desordenadoras* de la lógica moderna y la indiferencia tiene que ser sustituida por la posibilidad y necesidad de comunicación de la palabra y el poema *nuevos*.

El número se abre con colaboraciones de José García Nieto con «Canción ingenua con el otoño» (p. 2), José Luis Hidalgo con «Tormenta» (p. 3), Bartolomé Llorens y su «Más alto» (p. 3) o Juan Bernier con «Marzo» (p. 3). Tras la sección AQUÍ MARRUECOS, la de POESÍA DE MARRUECOS se encomienda a Alfredo R. Bufano, que colabora con los poemas titulados «Herbolario», «Mezquita», «Estampas», «Atardecer en los campos del Atlas» (p. 5). Sigue Jacinto López Gorgé con el poema «Razón» (p. 6), como avance del libro *La soledad y el recuerdo* (que no publicará, a pesar del dato que proporciona, en la Col. El Arca, de las Palmas de Gran Canaria, sino en Alicante y en Ifach). Francisco Salgueiro con «Dos poemas» (p. 6) y Trina Mercader con «Dios», en tres secuencias (p. 6).

En la página siguiente, el mismo poeta-crítico, Jacinto López Gorgé, continúa con su trabajo que sigue apareciendo en bilingüe: «Breve panorama de la actual poesía española», que, en este número, comienza reseñando a Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora y José María Valverde. Se detiene en la Colección Norte (San Sebastián), no sólo porque aquí había publicado el primero de los poetas, sino porque en ella es donde aparecerá Gabriel Celaya con tres libros en menos de un año y sumaría otro más al siguiente año. José Hierro ganó el Adonais en 1947 con *Alegria* y se convierte en «máxima figura» (ibidem) de la línea actual. Cierra con los nombres de Concha Zardoya, Juho Maruri y Eugenio de Nora, los tres *accesit* del premio Adonais.

Siguen una «Versión castellana de la qasida en Alabanza de Dios» de Abulhasán Hazim (p. 9 y p. 10 en árabe), de Enrique Perpiná. Se trata, como se explica en nota, de un poeta de Cartagena que vivió en el siglo XIII. También el traductor comenta brevemente el contenido religioso de tonos ascéticos y se justifica ante el lector árabe por el atrevimiento de traducir una qasida.

Mahmud Abur Rakiba colabora con una prosa poética titulada «Describiendo la naturaleza» (p. 12, y también en árabe debajo). Y Carmen Martín de la Escalera comienza en este número con un relato sobre Tetuán y anécdotas

localistas de infancia titulado «Recuerdos» (p. 13). Siguen Susana March con «Río» y «Mar» (p. 14), Isidro Miranda con «Vértigo» (p. 14) y Alfonso Pinto con «Oración lúnebre» (p. 14).

Pío Gómez Nisa responde a las preguntas de «En busca de la joven poesía de Marruecos» (p. 15, con versión al árabe). Comienza con el tópico de la humildad, sólo es «satélite» y no «planeta» para responder sobre Poesía. La indiferencia es «un fenómeno inevitable» (p. 15). Además, la poesía musulmana «está cumplida» y el joven musulmán «mira atrás más que adelante» (ibidem). Para motivar o suscitar interés habría que hacer recitales, conferencias, revistas, etc. Sin embargo, para «apasionar» por la poesía tendrían que convivir el poeta español y el musulmán, el intercambio de ideas sería beneficioso y se apuesta por la «fidelidad a nuestro tiempo, sobrio y preciso» (ibidem).

La crítica de poesía la realiza Eladio Sos, que reseña, de Vicente Aleixandre, *Vida del poeta: el amor y la poesía*, el discurso de recepción en la Real Academia Española, cuidado y profundo. Lamenta no tener espacio para analizarlo, pero destaca que la poesía en la concepción aleixandrina «no consiste tanto en ofrecer belleza, cuanto en alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres» (p. 16). Contestó en nombre de la Corporación con lucidez Dámaso Alonso. Por su parte, Ventura Doreste dedica su atención al libro de Ramón de Garciasol: *Defensa del hombre*, con el que fue *accesit* al premio Adonais, la exaltación de la condición humana está transida por la angustia, la opresión, el dolor... Pero una «temura áspera» la salva (p. 17). Finaliza Trina Mercader que reseña tres libros brevemente: *Llamada*, de Manuel Arce, sobre el amor, la eternidad y la muerte, que se destaca por la «palabra sencilla» (ibidem) y una «cierta reiteración que apunta en monotonía» (ibidem). *La espada y la pared* y *Las horas perdidas*, los dos de Victoriano Crémer: sobresale el primero por su voz personal y tremendista y el segundo descubre la temura que caracteriza «al hombre y al poeta fundidos en un estrecho abrazo» (ibidem).

El número termina con NOTICIAS, también en árabe, en la que se recoge la conferencia impartida por Trina Mercader en el Aula Poética de la Facultad de Letras de Granada sobre *Marruecos en los ojos y en los labios* (marzo); también el homenaje dedicado a Lorca en Granada; la conferencia de José María Rodríguez Méndez sobre *La poesía hispanomarroquí actual*, dentro del Seminario de Literatura Juan Bosch del Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, en la que se trató la labor de Trina Mercader y su grupo con *Al-Motamid*, y se da la bienvenida a nuevas revistas: *Alba* (dirigida por José Otto Cameselle en Vigo), *Alor* (dirigida por Francisco Rodríguez Perera en Badajoz) y *Caracol* (dirigida por Victoriano Catena en Granada).

El número 22, que aparece en septiembre de 1950, también rompe la periodicidad mensual inicial y, como es habitual, el hecho no se menciona. No hay editorial, pero sí la sección AQUÍ MARRUECOS: «Razón de existencia», en bilingüe (p. 4) y es que, por si no hubiera sido suficiente lo dicho en los dos números anteriores, de nuevo se articula, formaliza y sistematiza las razones de una necesidad para difundir un destello de esperanza en la nueva poesía.

La sección es más breve que en las ocasiones precedentes. Comienza por una razón insinuada pero nunca fijada con tanta claridad. «Cualquier inquietud literaria, al exteriorizarse, lleva consigo la desaparición de sí misma o la supervivencia. En la razón de su nacimiento radica su fuerza o su debilidad, ya haya sido pura anécdota lo que motivó su formación o ineludible necesidad de espíritu.» (p. 4) Y es que la naturaleza en sí misma no es nada: su belleza, su idealización, su sugestión no son una invención del hombre, de otra manera, la naturaleza por sí misma no es ni bella, ni fea, ni triste, ni alegre... las emociones las genera el poeta que *interpreta* la verdad de esa tierra.

Y tras la afirmación genérica, el orgullo de la propia existencia, la *permanencia* durante veintidós números muestra que estamos más allá del capricho o del azar, es «impenosa necesidad de expresar un mundo superior» (ibidem), y como ese mundo se caracteriza por la energía y la vitalidad necesita «voz y sentido», exactamente la razón de existir de una revista, *Al-Motamid*. A partir de aquí, el razonamiento se convierte en más metafísico, si se quiere, en más difuso ideológicamente:

La formación de todo pueblo joven implica creación de una conciencia nacional, toda espíritu, que ha de orientar los pasos de esa formación desde su esencia. Un pueblo que forma su literatura, su poesía, bien puede decirse que es pueblo que se halla a sí mismo y canta su personalidad inicial, el alma que alentará como llama viva en el país que se levanta, lenta pero afirmativamente, como un solo individuo.

Si este país lleva en su seno la fusión de dos razas ya viejas en civilización, comprensión y convivencia, nada más justo que una poesía fiel a esa misma unidad que lo caracteriza. Importa extraordinariamente, pues, conseguir la poesía de Marruecos como expresión justa de su espíritu hispanomarroquí, esencia de lo español y lo musulmán bajo un mismo cielo que unifica, y sobre una tierra que responde a cada gesto con un mismo calor humano. (Ibidem).

Esto es, si se reconoce al otro como igual, al margen de si esa igualdad beneficia o no (algo impensable en el colonialismo o africanismo oficial), y diferente, cuando esa diferencia dota de una identidad, entonces el discurso o la poesía debe ser una forma de saber o conocimiento. La poesía propicia ese conocimiento y se revela a sí misma a través de la necesidad de expresión. Hay que asumir el pensamiento dicotómico en un discurso o poesía único que integre luz y nieblas, orden y desorden. De aquí que se concluya:

Este es *AL-MOTAMID* y esta la labor de quienes nos agrupamos en torno suyo. Desde sus páginas se encauzó lo encauzable, lo que necesariamente había que encauzar, para ir haciendo posible la verdadera personalidad lírica de Marruecos. Porque a Marruecos será inútil buscarle fuera de ambientes ajenos a su pasado, hay que entrar en su vieja verdad y aceptarla tal cual es, sin traicionar, en ningún terreno, su doble trascendencia. (Ibidem).

En la búsqueda del paradigma moderno es de gran importancia distinguir entre la *desigualdad* (donde el principal conflicto no sólo es lo exótico o

extraño, sino el que distingue entre clases sociales o poder económico) y la *exclusión* (donde esas relaciones de desigualdad se extreman hasta dejar fuera al otro o negar su realidad-existencia, esto es, una forma de racismo que siempre caracterizó al concepto colonialista de *poder*). La nueva propuesta de modernidad lírica es un medio de revelación-comunicación en el que la palabra es *emoción* y se sitúa por encima de estas distinciones de clase, sexo (no olvidemos que en los años cuarenta y cincuenta es una mujer quien dirige o teoriza lo que comentamos), raza o etnia, religión o cultura, región o incluso lengua. De ahí, también, la necesidad de superar los límites (y lo real es siempre para el poeta un límite): no hay fronteras cuando se establece como verdad una realidad única (claro que inaprehensible) y trascendente.

La ilustración de la portada es de Rosendo Guevara que, de nuevo, como viene siendo habitual, desde que las viñetas no tratan de visualizar un texto, fija la permanencia de un instante... exótico. Un músico árabe, con trenzas, que con dos palillos toca un tambor, que cuelga desde su hombro derecho a la cadera izquierda. Al fondo, se divisa una ciudad, también oriental, pues en la lejanía parece distinguirse un minarete que se yergue por encima de las construcciones o edificaciones a las que teóricamente sirve. Este primer plano del músico, de cuerpo entero, vestido con chilaba de rayas verticales, vuelve a cristalizar el tópico del instante cotidiano y *primitivo*, incluso *salvaje*.

El número se abre con un poema de Carmen Conde: «De día otra vez mañana; mañana será otro día» (p. 2), que pertenece a su libro *Derribado arcángel* (que se publicará por la *Revista de Occidente* en 1960); Juan Alcaide Sánchez inserta «Amor a Antonio Machado» (p. 3) y Mario López colabora con «Memoria de un pueblo» (p. 3). La sección POESÍA DE MARRUECOS se encomienda a Jacinto López Gorgé, que incluye un «Canto primero» en tres fragmentos. Siguen poemas de Ignacio Rubio Just: «Pueblo» (p. 6), Guillermo Ferrán con «Romance de la rosa ahogada» (p. 6), Francisco Sitja Príncipe con «La esperanza» (p. 6), y Trina Mercader con «Milagro de la rosa» (p. 6).

En las páginas 7 y 8 reaparece la continuación del trabajo de López Gorgé: «Breve Panorama de la Actual Poesía Española», en bilingüe, que comienza citando a José María Valverde, que destaca por su «tono religioso» (p. 7) y a Ricardo Molina, «gran lírico andaluz de sorprendente altura, muy pegado a la tierra y de entrañable y cálida inspiración» (ibidem). En nota actualiza bibliografía de poetas como Valverde, Gerardo Diego, Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Rafael Laffón, Victoriano Crémer y Leopoldo de Luis, que destacan por la «gran significación dentro de sus obras respectivas» (ibidem).

Fernando de la Granja traduce al español un poema de Mijail Naima con el título «Busca un compañero para tu corazón» (p. 9), que también aparece en árabe (p. 10), en una breve nota aclara su origen libanés y cómo se licenció en Derecho en la Universidad de Washington. Como poeta destaca su libro *Al-Guirbal*, aunque también es ensayista, colaborador habitual en publicaciones periódicas en Líbano. Se recoge también otro texto de Fadua

Tukan: «El eco lloroso» (apareció en 1930 en la revista de Beyruth *Al-Adib*, p. 11; p. 12 en árabe).

Continúa el relato de Carmen Martín de la Escalera titulado «Recuerdos (cuento)», en el que siguen entremezclándose elementos autobiográficos con costumbres y tipos propios de Marruecos (p. 13). Siguen poemas de Rafael Azuar con «Amémosnos, amémosnos» (p. 14), Julián Andúgar [sic] con «Si lo que julio niega a la manzana» (p. 14), Manuel Faura Soriano: «Soneto de amor sin amor» (p. 14).

En este número, Eladio Sos responde a las preguntas de EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS. Lo significativo es que, frente a su compañera y amiga Trina Mercader, parte de una duda: «Si la raza musulmana lleva o no en sí el germen de la poesía, la verdad es que no lo sé» (p. 15). Sin embargo, la cuestión de la indiferencia no es nueva, ha existido siempre, pero en la actualidad se lee más poesía que nunca: «con datos estadísticos en la mano» (ibidem). Es imprescindible un «elevado nivel de cultura» que ni en España ni en Marruecos se da, frente a Francia, por ejemplo. Sólo así existirá un «público de poesía». Para que en Marruecos exista poesía, se necesita «un auténtico gran poeta» (ibidem) que sirva de guía o ejemplo.

La crítica de poesía la realizan Eladio Sos con la reseña al libro de Luis Felipe Vivanco: *Continuación de la vida* (p. 16), que destaca por la «rica intimidad» y «profundo sentido de la palabra» (p. 16), aunque carece de unidad, pero sus valores y originalidad suponen una aportación renovadora de la lírica de hoy. Un joven Miguel Fernández reseña un libro de Arsenio Sáez García titulado *Cuatro esquinas*, un libro significativo porque, frente a la «poesía del desánimo» (ibidem), aparecen cuatro elementos: amor, mar, muerte y Dios, que lo dotan de «fuerza interna» o de una «poesía con metafísica y hondura» (p. 17); junto a los poemas, los dibujos alegóricos del «desbordado libro» (ibidem) llaman la atención. Finaliza esta sección con críticas de Trina Mercader sobre Ángela Figuera Aymerich. *Sorta pura*, una «sorpresa-desencanto por inesperado» (ibidem) y es que parece escapar de su trayectoria o propia voz, excesivamente machadiana; reseña a Matilde G. de Lloria: *Caminos del cántico*, que, aunque valenciana, «escribe como una poetisa gallega» (ibidem), la percibe con «sorpresa unida al asombro» por la «sencillez de formas y expresión inesperada» (ibidem) o su fuerza y ritmo; concluye con *Fuga*, de Ana-Inés Bonnin Armstrong, un libro de «honda resonancia» o «trascendencia» (ibidem), sinceridad, sonoridad... con prólogo de J. Esterlich, aunque ha faltado selección en los poemas.

El número termina con la sección Noticias, en bilingüe, sobre la participación de Abdel-lah Guenún y Mohtar Suse con motivo de la celebración del Consejo Superior de Enseñanza Islámica, y ambos visitaron la tumba de Al-Motamid en Agmat; destaca la colaboración de los estudiantes de Lenguas Semíticas de distintas universidades españolas, como, por ejemplo, Miguel Cruz y José Vázquez Ruiz (Granada), Soledad Gibert y Enrique Perpiñá (Escuela de Estudios Árabes de Madrid), Fernando de la Granja (Universidad Central). Se recoge la inauguración de los Cursos de Verano en Cádiz, en

cuyo programa se incluyó una visita a la Zona del Protectorado. Por último, se anuncia la que será la primera exposición de Meriem Mezian en Tetuán. En las REVISTAS RECIBIDAS figuran: *Insula*, *España*, *Ausonia*, *Manantial*, *La isla de los ratones*, *Proel*, *Alor*, *Alba*, *Caracola*, *Corcel*, *Maricel*, *Ifach*.

Tienen que transcurrir nueve meses para que aparezca el número 23 en junio de 1951. Es curioso que el Grupo Traductor de Árabe no se nombra, se generaliza con «de la Revista *Al-Motamid*».

Permanece la sección en bilingüe AQUÍ MARRUECOS, en este caso con el subtítulo «En pro de lo que aún no existe» (p. 4). Parece una *variatio* de los principios esbozados en números anteriores. Ahora, el comienzo es la perplejidad ante la *réception*; «*Al-Motamid* va de un lado a otro con su mensaje de amistad hispanomarroquí, con tanto silencio como si temiese despertar todo un mundo de sensaciones dormidas» (p. 4), como si el principio del malentendido pudiera explicar el acontecimiento del funcionamiento de su proyecto de modernidad.

Esta aparente inseguridad por la falta de comentario juega como tópico para generar la reacción «favorable o desfavorable a los temas que en ella [la revista] se desarrollan» (ibidem). La indiferencia o «pacifismo», como ahora se denomina, tiene que ser sustituida o no puede ser utilizada como castigo pues señala hacia lo verdadero y hacia lo veraz, hacia esa verdad del conocimiento y esa *autenticidad* que muestra lo existente, de ahí que se afirme:

No basta que nuevos poetas de Marruecos expongan, más o menos periódicamente, sus últimos poemas en nuestras páginas. Un poeta es algo más que un poema impreso; algo más también que un libro, más o menos conseguido, más o menos asequible. Ante todo, es un ser, llama o pasión, cuya proximidad basta a arrebatar a cuantos se le acercan; un ser abierto a todos los caminos del hombre y al hombre de todos los caminos. No hay que entreabrir un libro para hallarlo. Su presencia ha de ser adivinada o presentida, no ya por su voz sino por su silencio. Que la emoción del auténtico poeta trascienda a todo cuanto le está cercano. Por ello, al poeta no puede contentarle llegar a los demás mediante la entrega de un soneto a una publicación cualquiera. Su vida lírica es demasiado rica, demasiado excesiva para resignarse a estas manifestaciones esporádicas y frías. Al poeta actual le importa, tanto como la posteridad, ser oído por los demás hombres de hoy, y esta es la fuerza que le impulsa hacia ellos, derramándose en su palabra viva, cálida y directa, e influyendo con la intensidad de su voz a la comprensión de su mensaje. (ibidem).

En el fondo, se está exponiendo un programa de modernidad lírica con el que se trata de construir o re-construir una alternativa al silencio y una posibilidad de re-novación a través de la solidaridad y el enraizamiento como núcleo de un proceso discursivo realmente alternativo. Por eso no basta la certeza, la publicación de esta revista, se necesita la lectura y la conferencia para producir un nuevo espacio literario, para «salvar de una vez este frío ámbito de Marruecos, que acaso anhela ser vencido por el dulce enemigo de la Poesía» (ibidem).

La conciencia de sí percibe esa falta de respuesta que se denuncia, ese silencio. La ausencia de respuesta es una carga o impacto en las tensiones sociales que provoca y, además, insiste en la desaparición, en lo no existente. De esta forma se esfuma no ya un pasado más o menos sensual o rico en variantes poéticas o en tradiciones líricas, sino que también desaparece lo contemporáneo, aquellos elementos con los que construimos nuestra vida social y que, para Trina Mercader y colaboradores, pasaba necesariamente por esa Poesía con mayúsculas en la que el escepticismo quedaba fuera. En este proceso hay que insistir para que los actores de la modernidad, esto es, los poetas, alcancen una interlocución real, porque, de lo contrario, el mundo se convierte en una especie de ámbito o isla vacía en la que la gente o, mejor, el ser humano, desaparece, como también desaparecen las responsabilidades comunes.

La ilustración de la portada es de Augusto Cañas y, como en casos anteriores, la viñeta fija un momento de lo cotidiano: de nuevo, una mujer árabe, con chilaba, de perfil, casi vuelta de espaldas para el espectador, queda retenida en el momento de tejer, el pelo se recoge en una larga trenza y el gesto no se percibe. Parece que lo que importa es esa permanencia de la aguja entre las manos para la que la cotidianeidad permanezca.

El número se inicia con textos de Blas de Otero: «Estos poemas» (p. 2), es el poema inicial de *Redoble de conciencia* que había obtenido el Premio Boscán y que todavía estaba inédito cuando se publica aquí. Siguen los de Ana-Inés Bonnin Armstrong con «Aquel día» (p. 3) y «Dos poemas de La Dicha compartida» (p. 3), de Enrique Azcoaga. La sección POESÍA DE MARRUECOS se encarga a Miguel Fernández, que colabora con tres poemas: «Ciudad», «Castillo de Basbel» y «Valle de las Adelfas» (p. 5), que pertenecerían a un libro titulado *Destino de hoguera*, nunca publicado. Siguen textos de Francisco Espinar Lafuente con «Sombra por una luz vencida» (p. 6) y Trina Mercader con «Me mirabas» (p. 6).

En la página 7 Jacinto López Gorgé concluye su trabajo, en bilingüe, «Breve Panorama de la Actual Poesía Española», en el que incluye a escritores como Antonio de Zubiaurre, por sobresalir en los sonetos; Luis López Anglada, por su tono clásico («a lo Francisco de Quevedo», p. 7); Manuel Alonso Alcalde, por tremendista; Carlos Rodríguez Spiteri, por alexandrino y metafórico; y un largo etcétera en el que también destacan Pedro Lezcano, Dictinio del Castillo, Juan Eduardo Cirlot, Bartolomé Llorens, Juan Bernier, Ildefonso Manuel Gil... «Y entre los más jóvenes» (ibídem): Miguel Laborde-la, Blas de Otero, Manuel Álvarez Ortega, Pablo García Baena, Pío Gómez Nisa, Miguel Fernández, etc. Una enumeración en la que sin duda faltan nombres pero «se nos antoja aceptable» (ibídem).

Siguen poemas de José María López-Picó: Poesía Catalana: «La poesía», «Plaer del Port», «Plaer del Puerto», «Frament de paisatge del poema El meu pare i jo», «Fragmento del poema Mi padre y yo», p. 8. Por su parte, José María Casciaro se detiene en «Un rey poeta de la Alhambra: Muhammad III» y en breve nota destaca la recuperación alhambrina realizada por los románticos,

especialmente de los reyes nazaríes. Sobresale este rey por «poeta ciego con la aureola nostálgica del destierro en los últimos años» (p. 9). La ceguera provocada por la lectura se justifica con el polígrafo granadino Ibn al-Jatib y reproduce un fragmento de una larga qasida sobre la deslealtad de la mujer (también aparece en árabe en p. 10).

Sigue el poema «La Pascua», de Abdelkader El Mokaddam (p. 11, también en árabe arriba), el cuento de Carmen Martín de la Escalera titulado «Recuerdos (cuento) (continuación)» (p. 12), en el que se siguen consignando anécdotas de lo exótico y extraño.

La sección o encuesta EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS se encomienda a Miguel Fernández, que sitúa la tradición poética marroquí en «la lejanía que por lejano y perdido desconoce» (p. 13). Marruecos es tierra de «arribada», a ella llega, sale y vuelve la cultura andalusí; diferencia la región occidental y en ella al «hombre del Rif», pero «al pueblo de Marruecos le faltan unos años para que nos dé su poesía, no creo que seamos nosotros quienes verdaderamente la hagamos» (ibídem). Es función del nativo por razones étnicas y religiosas, aunque el contacto con España «es suficiente para su desarrollo» (ibídem). La cuestión de la indiferencia es general y sólo se solventa con los «conocimientos necesarios» (ibídem). Finaliza con la «gran idea del acercamiento» (ibídem), que es la revista y su sección POESÍA DE MARRUECOS.

Siguen los poemas de José López Rueda titulado «Umbral» (p. 15) y Angelina Gatell, «A mi hermano muerto» (p. 15).

La crítica de poesía la realiza Eladio Sos, que vuelve a centrarse en un libro de Gabriel Celaya titulado *Deriva*. Parte de los heterónimos para afirmar que esta última entrega «resume toda una posición frente el mundo y la existencia» (p. 16). Destaca la angustia y desesperación que supeditan «incluso su forma retórica y poética» (ibídem), la solidaridad, la sinceridad y la unidad. Trina Mercader reseña a Benedicto Chuaqui, un poeta sirio residente en Santiago de Chile, que utiliza la novela, el cuento, el ensayo y el poema; de él, tres libros de poesía: *La eternidad contigo*, *Celda de conjeturas*, *Morada de los gigantes* lo muestran como «burlón e incisivo» (p. 17). Destaca sus otras facetas de escritor para concluir que su trabajo es «verdaderamente hispano-árabe, que nosotros, defensores de la poesía hispano-marroquí, elogiamos y recogemos emocionadamente» (ibídem). Aparece también en árabe.

El número termina con la sección NOTICIAS, en bilingüe, sobre la inauguración del Instituto Faruk I de Estudios Islámicos en Madrid, prueba de la colaboración entre España y Egipto; comenta una lectura poética, en Valencia, del «poeta y director de la revista de Melilla *Manantial*», refiriéndose a Jacinto López Gorgé, a quien no nombra, pero sí dice el título de su poemario *La Soledad y el Recuerdo* (que será editado próximamente por la Colección Ifach, dirigida por Vicente Ramos y Manuel Molina en Alicante), y le desea que se retome de nuevo la publicación de los números de su revista. Se hace eco del trabajo de Manuel Pinillos publicado en *África* núm. 105, «Hacia una poesía de Marruecos (noticia y comentarios sobre el tema)», en el que analiza la labor de *Manantial* y *Al-Motamid*. Por último señala la participación de Guillermo

Guastavino, Director de Archivos y Bibliotecas del Protectorado, en el Curso de Invierno para Extranjeros, con lo que se inicia la colaboración de la Zona de Marruecos con esos cursos.

Por su parte, el número 24, que apareció en junio de 1952, sale tras un año de silencio. La interrupción no se comenta y aparece como novedad sólo un traductor de árabe: Hamido Laarbi. Y, como ocurre en el número anterior, ha desaparecido el puesto de Secretario de Redacción: puede asegurarse que, cuando el distanciamiento con el grupo de escritores que residen en Melilla se confirma o acentúa, la revista se resiente de manera inevitable, se pierde la periodicidad, fallan contactos, etc., pero es el empeño de Trina Mercader, que ahora vive en Villa Sanjurjo (Alhucemas) por razones profesionales, el que sostiene la publicación a pesar de las dificultades.

En este número se mantiene la sección en bilingüe AOUT MARRUECOS, con el subtítulo en esta ocasión «Mirando a España» (p. 4). En principio parece apartarse de las otras entregas porque comienza con el reconocimiento del fenómeno de publicaciones periódicas o revistas poéticas en «cada provincia», se utiliza a Vicente Aleixandre para señalar el peligro que esto supone:

... la falta de personalidad regional, «algo peculiar que fuera discernible, algo que sin un regionalismo o localismo superficial, fuera sin embargo identificable», decía. Y terminaba: «Una revista andaluza de poesía, si lleva legitimidad, no puede, al cabo de cierto tiempo, ser confundida sin que su capital acento no nos la esté delatando de entre las demás» (p. 4).

La cita aleixandrina refuerza la opinión de Trina Mercader sobre la importancia de una voz propia ligada a una tierra o geografía en la que la singularidad trascendente muestra la *verdad* de una necesidad nueva. Por eso, continúa:

Lo que Aleixandre señalaba, bien demostrado queda con la existencia de las mismas. Ahí están aquellas que, desde el principio, fueron concebidas para llenar un hueco claramente orientadas hacia una misión. Las demás, murieron. Y no basta que otras —distintos nombres, igual desorientación— se alcen sobre el cauce seco, con su nuevo gesto de muchachos lampiños. No nos traen esperanza: conocemos su mal. Es triste asistir a este espectáculo, demasiado frecuente, en donde el director parece avenido con la creación de revistas sistemesinas. (Ibidem).

Como contrapunto destaca la revista del *aire*, por decirlo así, *Mensaje literario* (Alicante), de Vicente Ramos y Manuel Molina, una revista hablada y popular que seguiría el ejemplo de Federico García Lorca cuando para difundir el teatro clásico «lo llevó personalmente hasta los últimos pueblos de Andalucía» (ibidem). Y concluye:

Que estas palabras queden como fiel alerta para esas próximas revistas hispanomarroquíes que pueden surgir. No las queremos desorientadas, sino prácticas, absolutas, decisivas. Demasiado próximo está el ejemplo de las desaparecidas, hablándonos de lo que a toda costa debemos evitar (Ibidem).

Es evidente que se está refiriendo sin nombrarla a *Manantial* que, como sabemos, sólo había podido sacar a la luz seis números, y, posiblemente, a *Alcándara*, que sólo llegó al número 2 por razones de censura. Desde la modernidad que preconiza *Al-Motamid* el problema no es sólo el conocimiento del discurso poético, sino también la forma de conocer, porque se necesita construir la distancia para que las reflexiones no se conviertan en engañosas. La crisis que está mostrando la revista de Trina Mercader quizá cuestiona la validez del modelo poético que propugna, pero no se da por vencida: la fuerza de la modernidad reside en la simplificación de una *verdad* inaprehensible y en el apoyo necesario de ese ser humano que se postula. La menor confianza en la revista tras este largo recorrido se salva con la modestia: ningún otro intento *moderno*, ningún proyecto de escritura nuevo ha resultado tan convincente como este, sin grandes pretensiones, con errores, con erratas..., pero perdurable. Así, se propone como alternativa *segura* en su *sencillez teórica*, en las inevitables complejidades de la experiencia poética acumulada.

Para la ilustración de la portada se recurre de nuevo a María Jesús Rodríguez, que había realizado la de los números 15 y 20. No visualiza ningún editorial o momento de este número último de *Larache*. La viñeta es el rostro de una mujer con capucha o velo, quizá con un pendiente, apenas insinuado, que parece ensimismarse en una mirada dirigida a nadie ni a nada excepto a sí misma.

El número se inicia con textos de Pedro Lezcano con «Poema» (p. 2), Manuel Molina con «Conciencia de mí» y «Rueda la vida» (p. 3), Vicente Ramos con «Mañana eres» (p. 3).

La sección POESÍA DE MARRUECOS la realiza Trina Mercader con «Pueblo mío» en cuatro fragmentos (p. 5). Siguen poemas de Félix Casanova de Ayala con «Seres en la luz» y «Nocturno al lado del viento» (p. 6), Francisco Salgueiro con «Tres poemas» (p. 6), el último con el título de «Salmo».

Jacinto López Gorgé colabora con «La soledad y el recuerdo» (p. 7), con poemas pertenecientes al libro del mismo título, que había publicado en la colección Ifach (Alicante). Se anuncia que prepara un segundo libro, *Signo de amor*, que publicará la colección El Arco, de Canarias.

La página 8 es una aportación a la poesía valenciana, con textos de Xavier Casp: «Árboles», «Árboles», y M. Thous Llorens: «Passio», «Passión» (versión de Jacinto López Gorgé).

Fernando de la Granja publica del poeta libanés Iyyas Fayyad (1870-1930) con un *Diwan* de 1918, el poema «Las estrellas», que también aparece en árabe (p. 10).

Siguen otros textos de María Castanyer, «Dos poemas» (p. 11), Celia Viñas Olivella con «Amor. Amorfo» (p. 11), Arturo Benet con «Primavera en acoso» (p. 11).

El cuento de Carmen Martín de la Escalera, «Recuerdos», concluye aquí en la melancolía y, en cierto modo, el fracaso de la memoria anecdótica y exótica (pp. 12-13).

Se dedica un 'suelto' al poeta Juan Alcaide Sánchez (p. 13), que había muerto recientemente: se recuerda su obra y se publica, de su último libro, el poema «El hombre de la Mancha».

La respuesta a la encuesta formulada en la sección EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS (pp. 14, 15 en árabe) se encomienda a Francisco Salgueiro: la indiferencia es producto de la crisis general que afecta a todos. El musulmán, por su tradición, posee «capacidad poética», pero está «al margen de nuestro tiempo y de su constante evolución histórica» (p. 14). La poesía de Marruecos es cuestión de fe o creencia, existe «elemental y dura como esta tierra; abierta y luminosa, tal el cielo; primitiva...» (p. 15) «... Es sensual y sincera...». En Tetuán hay «un grupo de auténticos poetas marroquíes» (ibídem), pero denuncia la falsedad de otros que pretenden cantar el paisaje de Yebala o del Rif. Y termina reseñando la presencia de tres revistas: *Al-Motamid*, por supuesto, *Manantial* y *Alcándara*, que «ofrecen sus páginas y su amistad a toda tentativa. No sabemos cuándo se encontrará la voz auténtica... [pero la] crisis del alma colectiva no es más que un proceso intenso, y una angustiosa inminencia hacia el hallazgo maravilloso» (ibídem).

La crítica de poesía la realiza Jacinto López Gorgé, que comenta el libro de José Hierro titulado *Con las piedras, con el viento*. Destaca la humildad del poeta y analiza minuciosamente la nueva entrega, con carta-prólogo de Gerardo Diego, en la que el «sentido sinfónico» refuerza la melancolía, el estilo directo, la sencillez y la «hermosura insospechada» (p. 16), a pesar de una versificación dura pero de gran «perfección formal» (p. 17). Finaliza citando al poeta en su concepción del libro como «todo orgánico» (ibídem). Por su parte, Trina Mercader reseña *La soledad y el recuerdo*, de Jacinto López Gorgé, mucho más extensa de lo que es en ella habitual. Elogia el hecho de cantar la niñez perdida, el hombre actual sin artificios «en pureza» (ibídem). Resalta la ordenación de los poemas, destaca alguno y, sobre todo, elogia el «acento elegíaco» (ibídem), certero, equilibrado y su sinceridad lírica.

Finaliza el número con la sección, en bilingüe, NOTICIAS, en la que se saluda amistosamente otras revistas literarias árabes, como *Al-Adib*. Revista mensual artística, literaria, científica y política, dirigida por Alberto Adib (Beyruth, Líbano), *AL-Quitab* (El Cairo), *Al-Malh'Ahib*, dirigida por Yusef Hassan Sarne (Buenos Aires), *Rixssalat-El-Magrib*, dirigida por Sadik Ben Laarbi (Rabat) o *Al-Fita*, dirigida por Mohamed M. Ramadán (Buenos Aires) que han ido estableciendo un «intercambio cordial» con *Al-Motamid*. Se hace eco de la labor cultural dirigida por el Instituto Español de Tánger con la organización de conferencias y recitales diversos para los que invitaron a figuras de excepción (Guillermo Díaz-Plaja, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, etc.), y anuncia la publicación de la traducción española del *Collar de la Paloma* (*Tratado sobre el Amor y los Amantes*), de Ibn Hazm de Córdoba, «una de las obras más importantes de la literatura árabe-andaluza», traducida por Emilio García Gómez y con prólogo de Ortega y Gasset.

II.3.B. Tetuán

Entre el número 24 y el 25, que aparece en marzo de 1953, transcurren ocho meses y un cambio de lugar: de Larache la revista pasa a imprimirse en Tetuán, donde también había sido trasladada la directora por razones profesionales. Aquí recibe la ayuda o colaboración de Mohammad Ibn Azzuz Haqim, y desaparece el Grupo de Traductores, como antes el de Secretario de Redacción. Otra novedad es que el sumario distingue, por primera vez, entre lengua española y árabe, aunque en esta última lengua no aparece todo lo que se publica en castellano y alguna vez ocurre lo contrario.

Lo primero que aparece es un LLAMAMIENTO, sin firma: viene a ser una especie de editorial que sustituye también a la sección AQUÍ MARRUECOS, mantenida en cinco números. Comienza reconociendo la propia crisis, pues la revista «recogía las velas para alcanzar la costa del descanso» (p. 2), pero recibe el impulso «del viento» y «savia purísima de entrega» para sostener y defender «el único fin para el que fue creada» (ibídem). El optimismo es evidente, porque los seis años de existencia se reconocen como decisivos: hacen *creer* en la acción poética, en que el pensamiento y proyecto de una poesía nueva es posible. Las metáforas de la ilusión se evidencian:

En los brazos que *Al-Motamid* mantenía extendidos, se posa su destino: sus frutos y sus pájaros. Y es hermoso este arribo de realidad creciente, cuando el rumor se apaga y da paso a esta potente voz hispanomarroquí, tan ardientemente deseada como presentida.

Los más jóvenes poetas musulmanes, los más jóvenes literatos de este país, dueños de un verdadero mundo creador constantemente defendido, se unen a la más joven literatura de españoles en Marruecos, en igualdad de circunstancias. Y es ahora, ya aquí, cuando el milagro crea su ambiente de pureza, derribando silencios y falsas lejanías (ibídem).

Es como si hubiera sido premonitorio aquel saludo de Francisco Salgueiro al núcleo de poetas residentes en Tetuán en el número anterior y apareciera un nuevo marco donde las dificultades se disolvieran y, así, pudiera justificarse ese título:

Pero no basta que este rumor de vida —semilla, raíces, agua— crezca fronda de pronto, brotando a borbotones, por donde nuestro encuentro se apresura. No bastan las promesas, los júbilos, los cánticos. Y de ahí el llamamiento. Llamamiento a vosotros, escritores hispanomarroquíes, corazón y entusiasmo de todo lo emprendido; llamada convocándoos para crear la LIGA LITERARIA HISPANO-MARROQUÍ, cuya voz será oída en Oriente y en Occidente, por verdadera. Llamamiento contra el total aislamiento y sus duras consecuencias. Llamamiento en favor de la compenetración espiritual entre los hasta hoy dispersos escritores musulmanes y españoles; porque éste es el momento para que la unión poética y literaria de este país, eleve una sola y segura voz que sea oída en el corazón de las organizaciones literarias mundiales. *Al-Motamid* será el órgano de difusión de nuestra LIGA, y la sucesiva publicación de libros de sus componentes, dará continuidad a su primer esfuerzo (ibídem).

La Liga Literaria que se propugna parece reconsiderar el marco de modernidad impulsado por la revista y, sobre todo, la capacidad para poder dar cuenta de una realidad discursiva, la poesía lírica oriental, que no se produce o no se deja aprehender con el marco de conocimiento tradicional: es pura especulación que no propicia un acercamiento a un valor de *verdad*. Este número, por tanto, es de transición, el texto concluye:

Aquel de vosotros que quiera servir a esta organización, que se dirija a *Al-Motamid* solicitando su ingreso. Queremos pertenecer a la literatura de nuestro tiempo. Ser acendrados defensores y amantes de la misma. Trabajar desinteresadamente, sólo en su beneficio y defender nuestra LIGA LITERARIA HISPANO-MARROQUÍ de todo cuanto pueda atentar contra su existencia. (Ibidem).

La propuesta de una Liga es un proceso de *seducción* para llegar a una realidad más que deseable, ese proyecto de modernidad poética, pero parece marcada por lo que podemos denominar optimismo cognitivo, sólo que no está exento de *ruidos*; en primer lugar, se hace necesario entender la disonancia detectable en la coetaneidad y las *rafces* sobre las que se quiere asentar la poesía, las expectativas parecen demasiado optimistas; pero, en segundo lugar, hay que superar la tensión de la dicotomía, España-Marruecos, y tratar de construir 'desinteresadamente' una nueva unidad y asumir como plausible la verdad absoluta de una poesía oriental que todavía parece no existir.

La portada contiene una ilustración de Tomás Ferrandis, escultor: dos mujeres sentadas, árabes, una con trenzas y a sus pies un laúd, otra con pañuelo y lazo, apoyada en el tronco seccionado de un árbol que, sin embargo, presenta una rama nueva, quebradiza y con hojas, con las manos cruzadas y sosteniendo un libro abierto. Desde luego, el dibujo no remite a ningún texto de la revista y, en todo caso, es una abstracción o ejemplificación de esa lírica motamidiana que se quiere producir, provoca una relación esencial caracterizada por una estética discursiva en la que plástica y poesía coincidirían.

La revista contiene un poema del libanés Albert Adib que se caracteriza por su «profundidad y originalidad», titulado «Esclavos». Sigue un texto en prosa de Enrique Azcoaga, «En pro de un entusiasmo» (p. 3), que parece responder a la sección EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS o contestar a sus preguntas. Subraya que el silencio no es justo por el «maridaje de las columnas latinas y árabes» (sic, p. 3), es «una cordialidad cultural renovadora» (ibidem). Apuesta por una poesía impura, esto es, el entusiasmo de los «modelos elementales», el «entendimiento de la gente... la mejora de las gentes; en la dignidad posible de un Marruecos, que no tiene la culpa del olvido intelectual de la Península» (ibidem).

En realidad, esas respuestas las realiza más adelante (pp. 10-11) el colaborador de redacción Mohammad Ibn Azzuz Haquim en A PROPÓSITO DE LA ENCUESTA EN BUSCA DE LA JOVEN POESÍA DE MARRUECOS. Es el segundo árabe que contesta y afirma sobre los interrogantes: «son un error» (p. 10), porque inducen o sientan la indiferencia como incuestionable por desconocimiento.

Destaca la respuesta de García Figueras por afirmar el carácter minoritario de la poesía y negar la indiferencia. Los jóvenes marroquíes tienen la misma «actividad literaria y poética que la de cualquier otro país» (ibidem), pero la lengua árabe dificulta su difusión. También muestra su acuerdo con López Gorgé: hay poetas y se lee poesía... minoritariamente. Sin embargo, no tiene que crear su literatura o poesía, porque Marruecos ya las tiene, con lo que se opone al poeta-crítico López Gorgé. Muestra igualmente su acuerdo con Pío Gómez Niza y Francisco Salgueiro, pero no con Eladio Sos, que es lo que le ocurre también a Miguel Fernández o Salgueiro cuando afirman que la poesía marroquí «corresponde al propio musulmán nativo» (p. 11). Y discrepa del poeta melillense (Miguel Fernández) en lo de tierra de arribada. Contesta con Guen-nun, porque sus cantos se oían «de un extremo a otro del Oriente» (ibidem). Termina con la esperanza por lograr las «aspiraciones: sacar a la luz la poesía de los jóvenes...» de Tetuán.

Siguen poemas de Jacinto López Gorgé, «Ahora que vivo solo» (p. 4) y Ahmad Al-Bakkali con «Soledad» (p. 4).

Benedicto Chuaqui publica «Poesía árabe contemporánea» (pp. 5-7), una especie de réplica al largo trabajo de López Gorgé sobre poesía española actual. Parte del tópico de la *humildad* y reconoce la dificultad porque la poesía se encuentra «en un plano inferior» (p. 5), es inauténtica, lastrada por convencionalismos, glorias artificiales o transitoria popularidad de escritores «consagrados por la medianía» (ibidem). Además, reconoce falta de información de los jóvenes, pero lo común es la «expresión milenaria» (ibidem): amor, guerra, filosofía forman los pilares de esa poesía. En Antar («el Cid Campeador de los árabes», ibidem) ejemplifica lo épico y en el siglo XX entroncan con la tradición formal. Cita a la libanesa Mary Ziadi para resaltar el dolor, la rebeldía de su escritura. A Jorge Kehdi, boliviano, en la misma línea porque destaca la «desolación» y el «abandono» como características que también pueden verse en Elías Fayad, Nasib Arida, Chafik Mahluf, Chucrala el Llari, Alkarawi, los tres últimos residentes en Brasil, o el residente en Estados Unidos Aliás Abi Madi, más filosófico; Jan Zalaquett, residente en Chile, ejemplo de depuración (p. 6); Yibrán, él «llena todo un ciclo de la poesía árabe moderna» (p. 7), Rachid Ayub, el «poeta de la pobreza» (ibidem). Finaliza: «Estas líneas carecen de toda pretensión» (ibidem), reconoce que «son impresiones» y que la poesía tiene que estar relacionada con «la voz de los pueblos» (ibidem).

Siguen «Dos poemas» de Francisco Espinar Lafuente (p. 7) y Mohammad Sabbag con «Oración» (p. 8), Trina Mercader con «Fuimos todos nosotros» (p. 8), Francisco Salgueiro con «Dos kasidas» (p. 9), Miguel Fernández con «El polen» (p. 9) y Mohammad Al-Boanani con «Bésame» (p. 9).

La crítica de poesía la realiza Miguel Fernández con el artículo que titula «Significado de la Antología consultada» (p. 12). Desde la libertad del «provinciano» desmonta la famosa y polémica antología sin mencionar al editor, como Cervantes hizo en alguna ocasión, y concluye: «ojos de buen cubero debe tener el editor que sólo erró en un número [quiso diez poetas jóvenes,

pero salieron nueve], quizás, por esa incompatibilidad que todos tenemos con los números impares, que nos lleva siempre a redondear las estadísticas. Y si quisiéramos ordenar un solo minuto de sinceridad, creo que cada uno de nosotros se queda casi sin discusión con los poetas señalados [¡seis!: Boussoño, Celaya, Hierro, Nora, Otero y Valverde], de los que la antología se propuso definir a los diez-nueve mejores poetas; pero en conciencia, ha hecho mucho más: la de perfilar una nueva generación resumiendo posiciones ideológicas cuyas principales voces —la mayoría— surgieron en provincias» (p. 12).

El número termina con NOTICIAS, más amplia en esta ocasión, sobre acontecimientos diversos, entre los que destacan la obtención del tercer premio de Poesía con motivo de las conmemoraciones del Jefe de la Zona por parte del nuevo colaborador de *Al-Motamid*, Ahmad Al-Bakkali. Anuncia la aparición próxima de *Ardiente aroma*, de Mohammad Sabbag, prologado por Bulus Salami. Hace referencia a la Colección Mito y Laurel, dirigida por Jacinto López Gorgé, en la que ya habían participado Gerardo Diego y Camilo José Cela; al nuevo libro de la «Poetisa de los árabes», Fadua Tukan, titulado *Sola en el tiempo*. Y, entre otras de menor interés, destaca el siguiente anuncio:

Del reciente traslado de la Dirección de *Al-Motamid* a Tetuán esperamos grandes cosas. La primera ha sido el hallazgo de la juventud literaria musulmana marroquí. Ahora sabemos que poetas como Ahmad Al-Bakkali, Mohammad Al-Boanani y Mohammad Sabbag crean, mantienen y propagan la moderna literatura de Marruecos. Con el actual grupo literario hispanomarroquí, baluarte y promesa de nuestras mejores esperanzas, *Al-Motamid* comienza una nueva época (p. 13).

El número 26 es de agosto de 1953. Sale, pues, cinco meses más tarde que el anterior, y es que los problemas no desaparecen, aunque aumenta el número de colaboradores marroquíes y se mantienen los dos grandes apartados: español y árabe. Desaparece el puesto de Colaborador, esa especie de adjunto a la Dirección, y como novedad se presenta una sección de árabe encomendada a Mohammad Sabbag.

La continuidad, sin embargo, la marca ese editorial titulado DESPUÉS DEL LLAMAMIENTO (p. 2), en la que el primer párrafo es un tanto críptico por la acumulación de paradojas metafóricas: «La palabra lanzada, propagadora, crea su trayectoria viva. Bajo la piel eterna, va la vena reciente latiendo silenciosa. Apenas fue la sombra y ya la hirió. Apenas ir y ya venir cada palabra mínima, señalando caminos enamoradamente» (p. 2). El deseo de un proyecto que persiste y se exalta alcanza lo intangible, ese «enamoramiento» de las palabras.

El proyecto de modernidad como *ordenado desorden*, pues lo contrario del orden no es necesariamente el des-orden, también existe ese *ordo* caótico más o menos clásico en el que caben sombras, ángulos, reflejos, prismas... Por eso, la aclaración sigue:

Sí. Somos nosotros los que ayer, hoy, acaso siempre desvelamos este doble paisaje anímico en convivencia. Nosotros los que enfrentamos corazón

y palabra —Poesía hiriente— insistiendo, cuando aún queda esperanza, una última posibilidad para cumplir nuestro destino: lo hispanomarroquí.

Pero es difícil penetrar arrebatando un mundo donde las circunstancias cambiaron la verdad de los pueblos. Difícil, cuando por esas circunstancias es el aliento hosco, doloroso, enemigo. Pero la voz se extiende por igual para amar el espíritu del lejano y del próximo sin distintivo alguno. Y es que se sabe que el hombre derriba sus fronteras allí donde, ya libre, se eterniza (Ibidem).

La apuesta por la homogeneización implica eliminación de límites entre el conocimiento, digamos, total y local, el proyecto de una lírica oriental termina por *orientarse* hacia el sentido común, la aspiración de un poema absoluto es imposible, no puede evocarse integralmente y se reduce a *fragmentos*. Por eso, la insistencia:

Norte y Sur de una tierra, la divisoria marca diferentes creencias en idéntica sensibilidad. Acaso aquí y allá una misma desconfianza, un mismo recelo, una misma prevención. Pero también acaso, desconfianza, prevención y recelo que vence por igual nuestra mano extendida.

Marruecos habla, nos comunica, expone. Quiere unificar su Literatura, orientar su Poesía. A un paso del recuerdo, lo árabe-andaluz. A un paso de su vida, lo español. Marruecos quiere dar y recibir: lo dice y lo demuestra. Sus brazos tienden el dulce puente amigo, tan amable al poeta, por donde ya transita. Y el mundo se hace canto o corazón transido, verbo mudo que basta para fundir las lenguas divisorias. (Ibidem).

De nuevo, frente a la arrogancia con validez ahistórica y universalista, las condiciones de producción de la nueva lírica no pueden separarse del conocimiento de lo propio y diverso o diferente: esa diversidad puede ser múltiple o compleja, como ya se ha insistido en otros momentos, pero siempre el conocimiento y el proyecto lírico tiene que ser contextual, reivindicar el conocimiento universalista es una forma de insistir en los particularismos, en lo local; el *todo* necesariamente remite al fragmento, al particularismo o diferencia, exotismo... Así, se concluye:

Desde distintos puntos de este extenso país, nuevas voces se unen a nuestra LIGA LITERARIA HISPANOMARROQUÍ en palabras y en colaboración. Conocimiento y proximidad, unión auténtica a la que están dispuestos; no vana palabrería. Y a este deseo de fe, a esta nueva creencia —nuestra creencia misma— nos unimos.

Al-Motamid levanta su voz o su bandera. Y canta y grita y llama, convocando a los hombres, para vivir a un tiempo nuestra hermosa aventura.

Entretanto, y por hoy, aquí estamos, amigos (Ibidem).

La revista como la autoafirmación de un proyecto moderno: la poesía oriental que a través de la Liga funciona por *acumulación* de esfuerzos, por yuxtaposición y la *suma* o cantidad genera hegemonía o legitimidad y, sobre todo, articula la confianza necesaria de la posibilidad... diferente.

La portada presenta un dibujo de Pedro Camps, aunque el diseño del título, en el margen superior, coincide con el del número anterior en el que las letras capitales han sido sustituidas por caligráficas más o menos ingenuistas, carácter que se refuerza con dos estrellas.⁴⁰ Desaparece el número arábigo que singulariza la publicación, pero se recupera el lugar de edición y el año (desaparece de la portada el mes, porque, desde luego, ya no tiene sentido, al perderse una periodicidad *segura*, sea mensual o no). El dibujo plantea un paisaje urbano, nocturno, en el que por encima de tejados y edificaciones sin figuras humanas destaca el minarete de una mezquita en ese intento por orientalizar todavía más lo ya oriental.

Por fin, en este número, Trina Mercader logra la colaboración de Vicen- te Aleixandre⁴¹ con su «Carta marroquí», donde recoge sus impresiones tras el viaje a Marruecos, todavía «lleno de memorias» (p. 2). Recuerda las impresiones de Xauen (por su recogimiento religioso), Tánger (por su carácter internacional), la naturaleza «salvaje y poderosa, en una mañana de bruma y tormenta lejana» (ibídem), la medina de Tetuán en contraste con la ciudad europea, que permite «reinstalarse... en la Bagdad de nuestra niñez» (ibídem). Los acompañantes, especialmente Mohammad Sabbag o Ahmmad Al-Bakkali, Jacinto López Gorgé, Abdelatif al-Jatib, Miguel Fernández, Francisco Salgueiro, Abdelkader El-Mokaddam..., que mostraban la sorpresa, respondían preguntas, etc., para concluir el recuerdo:

Estaba cayendo la tarde muy dulcemente... miré todas las cabeza reunidas. Y crea usted [Mercader] que sentí [que] algo muy puro y verdadero descendía sobre las frentes de todos nosotros, y que un entendimiento superior estaba teniendo lugar, como simbólicamente, por la sencilla vía del conocimiento poético, es decir, amoroso. Y comprendí —ya nos levantábamos, era noche cerrada— que aquel sería el mejor recuerdo que yo me llevaría de Marruecos (p. 3).

Sigue una nueva sección ambiciosa: ANTOLOGÍA DE LOS GRANDES POETAS ÁRABES CONTEMPORÁNEOS, que se inicia con Yubran Jalil Yubran, libanés (1883-1931), del que Benedicto Chuaqui traduce «Los nueve ayes» (p. 4). Siguen Mohammad Sabbag con el poema «Renacer» (p. 5); Carmen Martín de la Escalera con otro cuento histórico titulado «Hafsa la Granadina» (pp. 7-8), situado en la Granada del siglo XII, Miguel Fernández con «A mi perro» (p. 8), Mohammad Al-Boanani con «Hija de Al-Andalus» (p. 9), Ahmad Al-Bakkali

⁴⁰ En realidad, las portadas muestran logotipos de tipografía dibujada al efecto en un cliché tipográfico con dos variantes según el lugar de publicación: la primera, en *Larache*, se realiza en positivo con letras basadas en una transcripción de fantasía sobre letras egipcias (lo que parece un cruce bastardo entre egipcias y bodonias), con subtítulo en baskerville; la segunda variante, en Tetuán, se realiza en negativo con letra de fantasía hecha posiblemente con un pincel seco.

⁴¹ Lo había conseguido meses atrás, el año anterior, pero por otro fallo de impresión... imperdonable según López Gorgé, sólo salió en árabe.

con «Tristeza», «Naturaleza» y «La poesía» (p. 9), Francisco Salgueiro y su «Poema» (p. 10), Trina Mercader con «Olvidemos» (p. 10), Luis López Anglada con «La Colina» (p. 11) y Blas de Otero con «Posición» (p. 13).

Jacinto López Gorgé se encarga de la crítica de poesía que ahora aparece con el título genérico de CRÍTICA DE AL-MOTAMMID, y se ocupa de «Una antología de poetas andaluces» (pp. 12-13). Señala «la fiebre de las antologías» (p. 12), de las cuatro o cinco que han aparecido en seis meses destaca la de Rivers, la *Antología consultada*, por las polémicas que generó. Sin embargo, se interesa por la de José Luis Canó titulada *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, porque recuerda a la de Emilio García Gómez, aunque lo que destaca de ella es el «arranque» árabe-andaluz, los poetas sevillanos del XVII o Medrano, Góngora, Bécquer, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez hasta llegar a Federico García Lorca y Luis Cernuda. Se incluyen cuarenta que inicia con Bécquer y cómo se justifica con una carta de Juan Ramón Jiménez en la que decía que no podía empezar nada contemporáneo sin él. Jacinto López Gorgé cree que hay nombres indiscutibles: Juan Ramón Jiménez, los Machado, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre, pero otros no y lamenta que el criterio geográfico deje fuera a los nacidos en Ceuta y Melilla, aunque «aplaude» el empeño. Por su parte, Trina Mercader se ocupa de *Ardiente aroma*, el primer libro de Mohammad Sabbag, al que saluda por su «poesía existencial» (p. 14) y la renovación de la poesía marroquí, aunque el libro esté «a la sombra» del libanés Yubran Jalil Yubran, Rubén Darío y la «moderna poesía árabe», que, al estar en árabe, el conocimiento del «hombre angustiado» se dificulta para el lector español. También recoge, en breve reseña, la visita al Hash Mahammad Bennuna, el «hombre en torno al cual gira la juventud lírica y artística marroquí» (ibídem), el mismo poeta, profesor e historiador; sobre todo, es destacado por su papel de animador que acoge y aplaude iniciativas como la revista *Al-Motamid*.

Concluye el número con NOTICIAS (pp. 15-16), una sección cada vez más amplia y esta vez estructurada geográficamente por ciudades, entre las que destacan Tetuán, Tánger, Granada, Madrid, Melilla, Argel, Túnez, El Cairo, Líbano, Nueva York, San Pablo y Buenos Aires. REVISTAS RECIBIDAS (p. 16): *Alisio* (Pino Ojeda, Las Palmas), *Verbo* (Alicante), *Alfoz* (Córdoba), *Arkángel* (Córdoba), *Arcilla y Pajaro* (Cáceres), *Alor* (Badajoz), *Gánigo* (Santa Cruz de Tenerife), *Ixbilali* (María de los Reyes Fuentes, Sevilla), *Caracola* (Málaga), *Ateje* (Samuel Feijóo, Cienfuegos-Cuba), *Al-Mawalib* (Iusef Hassán Sarmé, Buenos Aires), *Al-Jikma* (Beirut), *Al-Adib* (Albert Adib, Beirut), *Al-Fitra*. (Mohammad Ramadan, Buenos Aires).

El número 27 aparece en febrero de 1954, se publica después de seis meses del anterior. Como ocurre con todos los números aparecidos en Tetuán, se mantienen las principales novedades: en portada, los dos grandes bloques español y árabe... El editorial se titula NUESTROS CAMINOS y parte de los primeros pasos de cualquier proyecto, de las paradojas o contradicciones a que está sometido y «Se sabrá del impulso y del contrapeso a que estuvo sujeta. Se medirá también su decisión de ser, pese a todo. Y el valor de esa

labor cualquiera será reconocido, sin más sometimientos, en su verdad y en su sencillez» (p. 2).

Con estas afirmaciones iniciales la revista está asentando una hipótesis básica en la que el conocimiento es, sobre todo, autoconocimiento de la complejidad y desigualdades:

Al-Motamid continua su ritmo de simiente, su verbo de llovizna y su gota de agua cae una y otra vez, allí donde precisa con su tenacidad y su convicción. Y así como se logran flor y fruto a su tiempo, va subiendo su savia de la raíz al tallo con lentitud de rito, con seguridad de promesa, como la yerba anónima que brota eternamente sobre el mismo sendero, sobre la misma huella que la borrara para vencer sin trabas, definitivamente. Acaso también sea esta continuada lentitud de que *Al-Motamid* se defiende, la única forma —adaptación al medio— de vencer ese medio difícil que se obstina. (Ibidem)

Este discurso de la verdad proyectada a través de metáforas naturalísticas (llovizna, flor, fruto...) es un paso casi cartesiano que está acercándonos a un mundo que distingue entre un sujeto que sabe y un objeto que va a ser construido, es también un problema de mirada, esto es, aquella que distingue la verdad de lo ilusorio o, más aún, aquella que no acepta la no-diferencia entre lo verdadero del «rito» y lo ilusorio de la poesía:

Pero el aliento avanza si un corazón le impulsa. Las respuestas nos llegan de españoles y árabes movidos por un mismo interés. Literatos, poetas, amigos de mano franca, escuchan desde Líbano, Siria, Jordania, Irak, Egipto, Libia, Túnez, Argel, además de Marruecos y las numerosas e interesantes colectividades árabes de América, por primera vez, los nombres de la actual poesía española, de la actual poesía marroquí. Los ojos se dirigen ávidos de sorpresas, hacia el nuevo paisaje que *Al-Motamid* descubre y el asombro se asoma sobre voces no oídas, mundos inabordables, tierras solas que ahora se entreabren a los rostros atónitos con su poesía intacta.

Cuña de doble filo, puente mutuo de un agua que por igual florece, nuestra doble versión árabe-castellana gana adeptos, aplausos, simpatías. En *Al-Motamid* se cumple la fusión de espíritus bajo el signo poético que nos define, salvando su semilla de lumbré: la llama que hoy germina de su propia sustancia, porque hay tierra propicia y cielo aunado. (Ibidem).

La categoría de lo oriental como universalización se legitima por la perseverancia y la apropiación, por el empeño de *alargar* una existencia precaria pero con una modernidad genérica y concreta que se manifiesta quizá en inseguridades o caos y orden, también en la seguridad que proporcionan la exactitud o confianza en el proyecto y en esa ajeneidad, extrañamiento o diferencia radical que se integra. De aquí, el final. «Sobre su primavera, la entraña que lo acoge vela su brote nuevo: esa primera savia adolescente o niña que acaso ya proyecta, aire arriba, las ramas del árbol que ha de darnos esta mínima yerba» (ibidem).

La nueva mirada propuesta por *Al-Motamid* ha terminado por cuestionar la linealidad del colonialismo oficialista, ha subrayado que su proyecto de modernidad es irreversible y se sitúa como paradigma de lo nuevo en el que el lenguaje esencial es, sobre todo, *otro* lenguaje, una nueva poesía universalista. El gran avance de estos *campos* expuestos es que, aunque se reconocen la fragilidad de los principios o comienzos, el proyecto se sostiene con el *corazón* y la permanencia o insistencia en la publicación.

La ilustración de la portada es un dibujo de Diego Gómez: una mujer, posiblemente árabe, un rostro con la cabeza cubierta por un velo que sólo deja ver parte de la frente, unos ojos grandes —quizá hermosos— que miran fijamente al espectador, una nariz correcta y unos labios gruesos y sensuales. Es evidente que el dibujo no trata de visualizar un texto sino de ejemplificar abstractamente lo oriental: lo plástico como medio o como mecanismo formador de significación para dotar de sentido el discurso poético que se pretende estructurar.

La sección ANTOLOGÍA DE LOS GRANES POETAS ÁRABES CONTEMPORÁNEOS presenta a Bulus Salami, un poeta libanés nacido en 1940, conocido como «el poeta del dolor» (p. 2), cuyo libro más representativo es *Memorias de un herido*. Se traduce «Oración». De Said Akl, otro libanés nacido en 1912, caracterizado por su intelectualismo y optimismo, se destaca su último libro, *Rindala* (poesía lírica de tema amoroso), del que se traducen «La cita perdida» y «La luna» (p. 3).

Carmen Conde colabora con un texto titulado «Reafirmación», en prosa, en el que, desde su presente, recuerda con nostalgia «la tierra africana». Si en Melilla pasó su infancia, la revista *Al-Motamid* siempre la ha vinculado con esa tierra por la amistad y «singlatura sin precedentes... ejemplo para las revistas que deben venir después» (p. 4). La revista es «una realidad transida de ensueño» (ibidem). Elogia a Trina Mercader: «joven, animosa, llena de ilusión» (ibidem), consigna su deseo de aprender árabe y finaliza con el reconocimiento de la «riqueza» de *Al-Motamid* para la que sólo cabe «un firme amor y una amistad inalterables» (ibidem).

Siguen poemas de Mohammad Sabbag con «Muero en mi corazón» y «Mi cosecha» (p. 5). De Victoriano Crémer, un texto en prosa: «Libro de Caín» (pp. 6-8), un relato que *actualiza* el pasaje bíblico de Caín y Abel con ironía. Colabora Francisco Salgueiro con «Xauen» (p. 8) y siguen poemas de Rafael Montesinos de su libro *El País de la esperanza*: «Poemilla inicial», «Soneto para sus 18 años» y «Vida» (p. 9). Miguel Fernández aporta «Elegía en la tarde» (p. 10) y Trina Mercader: «Oh, tú, que así me invades» (p. 11).

La sección CRÍTICA DE *AL-MOTAMID* recoge un trabajo de López Gorgé titulado «Tres libros de poesía», donde, antes de reseñar, insinúa que el título genérico de la sección es idea suya y que con él se quería inaugurar la crítica de libros relacionados con la poesía árabe. Como no siempre es posible, comenta *Quinta del 42*, de José Hierro, quizá falto de unidad, pero con «bellas y profundos poemas» (p. 12); de Salvador Pérez Valiente: *Por tercera vez*, con demasiados ecos (Miguel Hernández, Jorge Guillén, Rafael Alberti); termina con



Concha Zardoya y su libro *La hermosura sencilla*, destacable porque se acoge a «la sombra de Jorge Guillén» (ibídem), se mantiene fiel a ella por «su ternura» y «franciscanismo» (p. 13). Trina Mercader reseña *Nacimiento último*, de Vicente Aleixandre, todo un acontecimiento que analiza minuciosamente y su comentario es más extenso que otras veces. Por encima de cualquier otro aspecto, subraya «la plenitud de vida y la plenitud de muerte», su «canto afirmativo, nunca triste» (ibídem).

El apartado NOTICIAS, que por otro fallo de composición no aparece como título en página 14, se desglosa por lugares (ciudades o países) y recoge los acontecimientos más señalados de Tetuán, Melilla, Tánger, Madrid, Túnez, Bagdad, Buenos Aires, Argel, Barcelona, El Cairo... en una muestra más de las buenas relaciones que *Al-Motamid* ha alcanzado en el ámbito internacional. En REVISTAS RECIBIDAS se recogen *Alcaraván* (Cádiz), *Alisio* (Las Palmas), *Caracola*, *Gángio*, *Ketama*, *La Tertulia Literaria Hispanoamericana* (Madrid), *Al-Aosba* (Brasil), *Al-Mawalib* (Buenos Aires), *Al-Artis* (Tetuán), *Al-Adab* (Beirut), *Al-Jikna* (Beirut).

El número 28 salió en septiembre de 1954, y el lapso de siete meses desde que apareció la anterior entrega no se comenta. Recoge como novedad el hecho de que, junto a la directora, aparecen como responsables de la «Parte española» Pío Gómez Nisa y de la «Parte árabe» Mohammad Sabbag. Tampoco hay editorial.

La portada es responsabilidad, otra vez, de María Jesús Rodríguez (ha realizado las viñetas de los números 15, 20, 24) y, por primera vez, se estiliza el dibujo: un desnudo femenino, de perfil, en el que dominan las líneas angulares que enmarcan el delgadísimo cuerpo y una larga melena lisa entre el art-decó y el cubismo en una personal *conjunción figurativa*. No hace falta añadir que es un elemento que no mantiene relación con el contenido de la revista.

El número se abre con una carta de Juan Ramón Jiménez, en una especie de *espaldarazo universal* a Trina Mercader. El texto, brevísimo y representativo del poeta, lee:

Querida Trina:

Con muchísimo gusto le envío este poema inédito para su revista que nunca vi. No sé si usted me la envió, pero, en estos últimos años, desde el 49, hemos viajado mucho y nos hemos mudado de casa varias veces.

Estoy deseando recibir su revista; y envíeme una fotografía suya, para representármela cuando le escriba o me escriba.

Con un abrazo

Juan Ramón (p. 1).

El poema (no inédito) es el titulado «Mudo universo que me cercas». A continuación, sin señalarlo, sigue esa ANTOLOGÍA DE POEMAS ÁRABES CONTEMPORÁNEOS, que se ocupa de Mijail Naima, otro poeta libanés nacido en 1893. De su libro *Rumor de párpados* son los dos poemas que se recogen: «El hambré» y «Un río canta» (pp. 2-3).

Sigue un relato de Pío Gómez Nisa que obtuvo el Premio Marruecos en este mismo año 1954, el título es «Ladham, el caballo ciego» (pp. 4-5). Al final de esta página se avisa de que el próximo número previsto para octubre honrará a Celia Viñas, pues la falta de espacio en el actual número lo ha impedido. Y es que uno de los problemas nunca resueltos del todo fue esta lucha con las imprentas y la composición, la aparición de erratas, etc.

Aparecen poemas de Ricardo Molina con «El día de lluvia» en tres fragmentos (p. 6). Un poema-*qasida* de Mohammad Sabbag de *Antigua sombra* (p. 7) y de Trina Mercader «Abril» (p. 7). De Miguel Fernández, «Antífona para comenzar el tiempo nuevo» (p. 8) y de Manuel Alonso Alcalde, «Viaje» (pp. 8-9).

La sección CRÍTICA DE *Al-MOTAMID* ha desaparecido y ha sido sustituida por NOTAS, donde Trina Mercader reseña otro libro de Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*, en el que la «compleja trama cordial» es «un amplio círculo cerrado» (p. 9). Como ocurría en el anterior su admiración se trasluce incluso en la extensión mayor que dedica al análisis, que concluye: «cumbre de la existencia, poemas de la serenidad final, meditación última y, sin embargo, cuánta afirmación aún, cuánta ascensión en la aceptación, en la renuncia... No es sólo un libro único en su significación, hito importante en la obra total de Vicente Aleixandre, sino además un libro de esperanza escrito magistralmente por quien sabe aportarla en plena madurez.» (Ibídem).

Pío Gómez Nisa dedica amplia reseña a Mohammad Sabbag y *El árbol de fuego*, es el primer libro de la Colección Itimad, ligada a la revista (Tetuán: Col. Itimad, 1954), que sirve para fijar una nómina de poetas árabes (Jalil Yubrán, Mijail Naima, Bulus Salami...), señala la sorpresa del libro, el uso del verso libre, su contenido social: «el hombre es un árbol de fuego plantado en un callejón de silencio y soledad» (p. 10), cómo el poeta conoce la poesía española, maneja las metáforas y finaliza recordando que Vicente Aleixandre dedica unas palabras al libro: «canto inconfundible, donde hay tanto de pasión propia, coloreada y patética, como de alcanzados acentos de iluminada solidaridad» (ibídem).

Por último, Trina Mercader reseña brevemente a Fadua Tuqan: *Sola con el tiempo*, una poeta jordana (pero nació en Nablús, Palestina), la valora por su proximidad a la poesía femenina española: es espontánea, intuitiva, de formación autodidacta. Su poesía es «dulce» (ibídem), dolorida... pero rechaza la portada que presenta «una muchacha con atuendo versallesco, contrastando desagradablemente con la fuerte personalidad árabe que se desprende de sus páginas» (ibídem).

La sección NOTICIAS vuelve a su formato de siempre y recoge informaciones diversas, como que la revista *Al-Aws* se haga eco de la publicación del último libro de Aleixandre y lo califique «príncipe de los poetas castellanos actuales» o publique la concesión del Premio Boscán a Pío Gómez Nisa o, tal vez lo más interesante, que inicie un *diálogo* o intercambio incluyendo, en una revista sólo editada en árabe, colaboraciones españolas. Hay un apartado, dentro de esta sección dedicado a Pío Gómez Nisa, que residía en Tetuán en ese momento y que ya se había incorporado de nuevo a la revista; se reseña

en él los premios obtenidos recientemente: desde el Premio Boscán (1954) de Poesía otorgado por el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona por *Elegría por uno* hasta el Premio Marruecos en su edición de Poesía (por «Llanuras del Zebra» y de Prosa (por «Lādhām, el caballo ciego»), es decir, obtiene lo que se considera como «los galardones más importantes de la Zona para la creación literaria». Por último, se consigna la celebración del III Congreso Internacional de Poesía, celebrado en Santiago de Compostela (22-28 de julio), al que asistieron importantes poetas españoles y extranjeros. Entre las revistas recibidas se enumeran las siguientes: *Revista de Estudios Islámicos, Cántico, Ketama, Caracola, Alisio, Verbo, Mairena, Angelus, Norma, Atzavara, Ateje, Geminis, Anaconda, Glorieta, Arcilla y pájaro, Alor, Ixtilia, Doña Endrina, Molino de papel, Alfoz, Ágora, Ibla, Al-Mawahib, Al-Adib, Al-Jikma, Al-Fitra, Ar-Rafik, Ar-Resalata Ay-Yedida, Al-Arfañ, An-Nadua, Al-Amis*.

El número 29, tal como se anunciaba, apareció en octubre de 1954. Es un homenaje a Celia Viñas. Por eso, la portada contiene un dibujo que representa la serena belleza y personalidad de la poeta de Almería. El retrato vuelve a ser de María Jesús Rodríguez, que ha sabido captar la inteligencia y sobriedad de la mujer-poeta en los cánones realistas y clásicos del retrato. Aunque se mantienen los responsables de las partes española y árabe, se consignan también como colaboradores del homenaje en español y en árabe a Trina Mercader, Encarna Romero, Pío Gómez Nisa, Rafael Alberti, Mohammad Ben Tauti, Riad Maluf, Mahammad Bennuna, Ahmad Bakkali y Mahammad Sabbag. Por supuesto, no hay editorial y, mucho menos, relacionado con lo oriental. Como tal homenaje, se incluyen los dibujos que solía consignar la escritora en las tarjetas que enviaba a sus amigos. Sirve de título para comenzar la publicación una cita de Luis Cernuda: «Para el poeta la muerte es la victoria». En un recuadro con el nombre de Celia Viñas (1915-1953) se esencializan los datos biográficos: por ejemplo, cómo llega a Almería esta leridana en 1943 porque ganó una cátedra de literatura; sus libros publicados: *Trigo del corazón* (poemas) [Almería, 1945]; *Canción tonta en el Sur* (poemas) [Almería, 1948]; *Estampas de la vida de Cervantes* (Biografía) [Almería, 1949]; *Palabras sin voz* (Poemas) [Alicante, 1953]. Teatro: *La Plaza de la Virgen del Mar*, estrenado en Almería en 1949. Dos novelas inéditas: *Viento de levante* y *La Peregrinita*, y el libro de cuentos *El Primer botón del mundo* y *13 cuentos más* (Accésit del Premio Nacional de literatura), *Como el ciervo corre hondo* (poemas) y una recopilación de artículos. Siguen fragmentos de su Epistolario en relación con Trina Mercader, por ejemplo:

Yo llevo un mes de vacaciones en casa. Un mes de paz, dulce serenidad, sosiego y buenaventura. Me queda casi otro mes así. carta de Arturo, ensaimada y un tazón de leche, un cuento infantil, un amigo poeta que lee un soneto, un chapuzón en el mar, la ascensión de un monte, la Primera Comunión de Jesús, la compra de una lámpara para el corredor viejo de casa, un vesudo nuevo, llueve inesperadamente, nos regalan un cesto de manzanas, vamos a un baile de danzas campesinas...

Palma, agosto de 1951

La página siguiente se centra en su poesía con «Recordatorio», «Sólo tú» (dedicado a Trina Mercader en 1946) y «Purísima Concepción». A continuación y con un dibujo de Viñas al final de la página, aparece un texto en prosa de Trina Mercader con el título «Primer paréntesis» (sin paginar): en realidad un poema en prosa, transido de nostalgia y memoria sobre el primer encuentro con la escritora, sobre la amistad y... la muerte:

«Dime cómo voy a pensarte entre tu muerte. Una montaña nunca se nos convierte en río. Di quién dio la noticia como si un torpe murciélago le anidase en los dientes. Qué pozo en torno mío. Qué boca tuya ahogada. Qué palabra de sed. Al fondo, una campana golpea la noticia; qué tristemente suena en el recuerdo. Los ojos aún esperan la señal del equívoco. No pueden comprender, no te han llorado apenas. Acaso si escribieses una última carta que te justificase. [...] Dile a todos que mienten, que equivocan sus sueños».

Pero, especialmente:

Desorientadamente te convivo, te nombro. Sigo aquí con mi carta confiándote la pequeña pregunta, la confusión que crece, la esperanza que de pronto me reclama o me ordena. Aún te hablo de Dios, (oh, dime, dime ahora de Él), cómo le amábamos. El aire no se cierra, no se aviene a cerrarse por tu herida. Hay un hueco crispado que sólo llena el llanto irreflexible, lo ciego de la pena. (Sin paginar).

El dolor se interrumpe con unas «Décimas almerienses a la guitarra», un texto que lleva como leyenda «Posición del guitarrista de un nuevo método para acompañar en la guitarra compuesto con música y cifra», tres décimas más allá del *juego*, porque constituyen una *varatio* sobre el dolor y la pérdida.

Sigue un «Segundo paréntesis» de Encarna Romero en el que se dirige a su amiga para recordar objetos, música, poemas, anécdotas, excursiones (Níjar o Huebro), su condición de profesora, sus representaciones teatrales... hasta su arrojito con el mar o la capacidad de hacer reír a sus alumnos.

El tercer apartado se dedica a la prosa «El cuento largo de la gallina que no ponía nunca un huevo». Sigue un «Tercer paréntesis» de Pío Gómez Nisa que recuerda la aparición del libro *La palabra sin voz*, un título resumen, una colección de poemas recogidos durante diez años (1940-1950), que se editó en la colección *Ilach*, de Alicante. Textos que sobresalen con la emoción y terminan justificando la publicación de ese poema circunstancial recordatorio porque es el último que escribió.

El número mantiene las páginas en árabe donde se traduce a Rafael Alberti, pero en español sólo se dedica a ese homenaje estructurado en los tres momentos que recogemos.

El número 30 es de diciembre de 1954, rompe la periodicidad inicial y parece querer convertirse en publicación bimensual. Una de las novedades es que la portada reproduce una clásica medalla con el busto del poeta Amin Raihani. Han desaparecido los textos históricos, editoriales o textos similares.

El número se inicia con Joaquín de Entrambasaguas y su poema «En el río». Sigue la ANTOLOGÍA DE POETAS ÁRABES, pero no se consigna como tal, sino que aparece una página con el nombre del poeta libanés (nacido en 1890) Bichar al-Juri (y su pseudónimo Atjal As-Saguer, un sobrenombre que utilizó durante la dominación turca de su país). Su único libro de poesía es el titulado *El amor y la juventud* (1953); del que se traduce «La juventud y la belleza» y «Si yo fuera la brisa, oh Suleima».

Sigue lo que podría ser una nueva sección, ESTAFETA, que reproduce una carta de Vicente Aleixandre dirigida a Trina Mercader sobre Ángeles, la costurera, en Málaga, de los Aleixandre, que conoció la escritora cuando ya tenía ochenta años. El poeta le comunica su muerte y con ella cómo «se ha evaporado el último testimonio de su niñez malagueña...» y lo importante es que «esta renovación de tristeza» le ha empujado a escribir. La carta viene motivada por un texto en prosa que también se incluye de Trina Mercader titulado «Vicente Aleixandre niño», entre el cuento, la evocación, la admiración...

De Pilar Paz Pasamar se publica el poema «Los homicidas»; de Luis López Anglada «Saliendo de la noche»; de Matilde Lloria su poema «Amigo que camina», J. Gerardo Manrique de Lara: «Soneto a Rubio que persigue una estrella», que pertenece al libro, ya publicado, *Pedro el ciego*; de José Guerrero, «Tu presente y mi silencio».

La sección NOTAS comprende las siguientes reseñas: de Trina Mercader sobre el libro *Los Signos*, de Concha Zardoya, del que realiza una crítica muy negativa: el «hundimiento» se confirma con cada nueva entrega, porque «ningún intento formula ningún renovado impulso que implique rebeldía, defensa» (sin paginar), es un libro falto de ambición, «de mínima exigencia»; si consigna esta negatividad es para que sirva como «aliciente y estorbe su desgana y monotonía». Pío Gómez Nisa reseña de Rafael Morales, *Canción sobre el asfalto*, donde aprecia el «ser estímulo de una superior poética», aunque inmerso en la tradición; se destaca su madurez, su capacidad de sorpresa para con lo vivo circundante, aunque reconoce desigualdades en el texto. Trina Mercader también reseña a Elena Martín Gaité, *El alma desvelada*, un primer libro de poemas amorosos con voz sincera, consciente de su canto, con unidad temática; frente a poemas característicamente femeninos, es decir, caracterizados por «vaguedad, concreción, ensueño», hay otros de «rotundidad», destaca algunos poemas y el retrato a pluma de la propia escritora. Otra vez Pío Gómez Nisa reseña el libro de Vicente Núñez titulado *Elegía a un amigo muerto*; del joven poeta cordobés sobresalen matices como la «riqueza lingüística barroca», la «exuberancia» y una potencia luminosa, colorista, culta (incluso gongorina). Finaliza destacando la pulcritud de la colección «A quien conmigo va» y cómo los malagueños responsables de ella, Alfonso Canales y José Antonio Muñoz Rojas, en colaboración con el bibliófilo Bernabé Fernández Canivel, desplazan hacia el Sur «nuestra poesía mejor». Trina Mercader vuelve a reseñar en este caso el segundo libro de Alejandro Busuiocanu, *Proporción de vivir*. Del rumano vuelve a destacar su castellano sobrio y acertado, su poesía es difícil por las metáforas y origina-

lidad, pero valora negativamente la ausencia de puntuación como «pirueta innecesaria». El libro se presenta con un epigrama de Luis Rosales y un retrato del autor por Vázquez Díaz. Pío Gómez Nisa, para terminar, critica a José Salas y Guirior y su libro *Los ojos deseados*, destacable por su andalucismo y facilidad para elaborar el verso. Se acerca al «piropo de buen tono», usa metáforas luminosas y un «sello» muy personal. El hecho de ser un ansteterato no obsta para que también se dirija a Dios y muestre su soledad y tristeza. Libro, pues, «personal» y esto hoy es un gran acierto.

La sección NOTICIAS cierra este número con dos apartados: el primero, sobre «La literatura española en el mundo árabe», repasa la presencia de Lorca en la prestigiosa revista *Al-Adib*, en versión de Alf Saad, a modo de adelanto de la traducción completa que iba a publicarse en la Editorial Enciclopédica Árabe; también en ese número Mohamed Ailzani traduce «La lámpara en la tierra». Otra de las revistas más representativas en Líbano, *Al-Ikma*, ofrece una biografía de Juan Ramón Jiménez e incluye la traducción de algunos poemas. Y reseña cómo la prensa árabe recoge el viaje y las conferencias de Emilio García Gómez a Pakistán y Líbano. El segundo apartado, dedicado a la «Literatura árabe en el mundo español», vuelve a tener como protagonista a Emilio García Gómez, con la traducción de *Los días (memoria de infancia y juventud)*, de Taha Husein; señala la trayectoria de la Colección Itmad, que había publicado ya *El árbol de fuego*, de Mohammad Sabbag y prepara *Empezando la vida (memorias de una infancia en Marruecos: 1914-1920)*, de Carmen Conde; y consigna el interés mostrado por algunos estudiosos sobre Andalucía, en este caso el proyecto del investigador egipcio Abdel-lah Ainan para escribir un libro sobre Andalucía.

En árabe, con la coordinación de Mohammad Sabbag, se incluyen textos del propio coordinador, se traduce «Respuestas», de José Hierro; se incluye un texto de Fadua Tuqan, que vive en Palestina; otro del profesor de lengua árabe Musa Isaac Huseini, de Ibrahim Tuqan se publica un poema inédito que no se traduce al español, también se incluye al poeta iraquí Ali Heli y también al crítico de la misma nacionalidad Fuad Taghrali.

El número 31 sale después de seis meses, en junio de 1955 (aunque en la portada, en el margen inferior izquierdo reza: Tetuán y debajo abril-junio 1955) y como novedad aporta que no hay responsable de la parte árabe, mientras que en la española continúa Pío Gómez Nisa, tampoco aparecen textos teóricos o editoriales. La portada está ilustrada por Antonio Salas, que presenta un callejón sombrío que desciende a través de una escalinata hacia el espectador, en ese espacio reducido se dibuja la silueta difusa de un hombre con chilaba que lleva la capucha puesta y al que no se le distinguen rasgos que lo hagan identificable.

Se inicia con un poema de Carmen Conde titulado «Aire» (p. 1), sigue un relato de Dora Bakaicoa: *La frontera* (pp. 2-3), en el que se tematiza el encuentro ambiguo de un hombre y una mujer o ¿dos hombres? Es quizá la primera vez, en prosa, que la revista apuesta por ese sensualismo orientalista y diferente. Se consigna de Ricard Permanyer el «Sonet XV de *L'ombra perdurable*»

(en catalán y en castellano, pp. 3-4). El poema de Alfonso Canales titulado «Sólex» (p. 4). De Amina Loh, el extenso poema «Desde mi interior» (p. 5). Ahmed el Bakkali publica «Una lágrima» (p. 6) y Manuel García Viñó otro poema titulado «Sembrador de palabras» (p. 6). Mientras que de Pedro Bargueño (p. 7) aparecen «Metáforas del barco: las tituladas Ausencia, Cielo y Tormenta». De Pío Gómez Nisa el «Soneto a una mujer de pelo negro» (p. 10). Y Trina Mercader: «Tres poemas a una misma ciudad» que dedica a Larache, el II tiene la leyenda o cita *Tu casa es una caja de música* y el III la de *El Aguador* (pp. 10-11). Francisco Salgueiro (p. 12) publica un «Canto a Marruecos».

La sección NOTAS contiene la reseña de Trina Mercader sobre Gabriel Celaya y sus *Cantos iberos* (p. 13), más extensa de lo habitual en ella, destaca la originalidad de esta «poética de Celaya» (p. 13). Confiesa la conmoción que le ha provocado su lectura, un poeta que «se nos universaliza en lo nacional» (ibidem). Es una voz que anuncia la poesía próxima, más allá de la poesía social: una «poesía para nuestro tiempo» (ibidem), por tanto, útil, concreta, poesía para colectividades y eficaz (no simplemente bella), impura, no neutral. El poeta canta una comunión profunda: el yo subjetivo se transforma en *nosotros*. Mercader está de acuerdo con él, pero rechaza a sus seguidores, reducidos a «cantos agnos» y no sinceros, también que la belleza carezca de utilidad, aunque «reconocemos el pecado de belleza» (ibidem).

Pío Gómez Nisa critica del libro de Tahar Huseini, *Los días*, con traducción de Emilio García Gómez. Sostiene que la literatura árabe «no está momificada» (ibidem). En Egipto, Sina, Líbano, Marruecos existe una juventud caracterizada por la rebeldía y el deseo de terminar con un «pasado muerto» (p. 14). Huseini, poeta egipcio ciego desde niño y esto es decisivo en su poesía, que llegó a Ministro de Instrucción Pública en su país, se convierte en un referente. Produce un libro «sencillo, levemente nostálgico, desnudo y lleno de pureza» (ibidem), con metáforas tradicionales y vocablos modernos, sereno.

Trina Mercader se ocupa de Juan Alcaide Sánchez y su *Antología poética*, un poeta muerto prematuramente, cuya antología reconoce la plenitud de su poesía y enaltece su recuerdo. Se trata de una «poesía brava, fermentadora» (ibidem). Es poesía social pero abrumadora, de grandes verdades solitarias, imposibles de equivocar. Lo característico es el soneto y el tema ascético, la angustia, el dolor... Es un poeta manchego que agrupa en torno a su poesía la «más prometedora juventud manchega» (p. 15). Valdepeñas, donde vivió, y su paisaje respaldan su obra.

La sección NOTICIAS pone fin al número y, como en el caso anterior, la extensión es mayor que en la primera época. Como viene siendo habitual, reseña el ganador del *Premio Marruecos de Poesía*, en cuyas modalidades de poesía y prosa ganó Miguel Fernández, «compañero y amigo, residente en Melilla», con «Himno al Bosque de Bab-Chicar» (poema) y «La primera cosecha» (cuento), de los que se dice: «ambos exponentes de lo que puede ser la nueva literatura de Marruecos hecha por poetas españoles». El *Premio Al-Magrib*, su correspondiente para poetas árabes (que no se había recogido anteriormente en las páginas de la revista), lo obtuvo Mohamed Tanyau con

«Fitjam Al Karia (Jóvenes Aldeanos)» (poesía) y Ahmed El Bakkali, «También compañero y amigo», con «Ruud Al Mayhul (Gufas del ignorante)». Y continúa con las reseñas de diversos actos, como la lectura poética celebrada por Pío Gómez Nisa en el Conservatorio Profesional de Música de Málaga (organizado por el Grupo *Caracola*); la lectura de Pilar Paz Pasamar en Teiuan y en Ceuta; la presencia de poetas como Manuel García Viñó y José Ángel Valente en la Zona, es decir, el Protectorado español; las traducciones del Gabinete de Traducciones Hispano-Árabes, en este caso la versión en árabe de diez poetas españoles contemporáneos, dirigida por Nayib Abumalham, o los trabajos de Musa Abbud sobre Lope de Vega, entre los que destaca su versión *Fuenteovejuna* y una biografía del autor.

El número 32⁶² aparece fechado en los meses de octubre-diciembre de 1955, aunque realmente se publicó a finales del año citado, seis meses después del anterior. Como ocurría en ese número, sólo aparece Pío Gómez Nisa como responsable de la parte española. La portada es responsabilidad de María [¿López Malco?] y es un dibujo instantánea de Xauen o, si se quiere, de cualquier ciudad marroquí. Un paisaje de montañas y nubes cierran el fondo, mientras que figuras humanas, árabes con chilaba y algunas caballerías van a su quehacer diario y parece que acceden al paisaje urbano en el que destaca un gran muro o antigua fortaleza y algún árbol. Por tanto, se fija la cotidianeidad de lo exótico como muestra de belleza diferente.

El número se abre con el poeta libanés Iliya Abu Madi, es decir, con esa antología que se abandonó como sección, pero que mantiene la traducción de poetas destacados de la «moderna poesía árabe», en este caso, «El barro» (pp. 1-3), en versión de Leonor Martínez Martínez. Siguen los poemas de Susana Marchi titulados «Destierro» (p. 3) y «Dios» (p. 4). De José Gerardo Manrique de Lara el soneto: «La España consabida» (p. 4).

Un relato de José Lorite titulado «Aquellas babuchas» (pp. 5-6) con el que insiste fragmentariamente en el anecdótico oriental. El Garib publica «El último latido», un extenso poema (pp. 6-7). Jesús López Pacheco: «Una barca abandonada en la playa» (pp. 8-9). Miguel Fernández con el poema «Como esta serpiente lenta» (p. 9). Pino Ojeda: «Más arriba que los ángeles» (p. 10).

Aparece también la conferencia de Trina Mercader con el título «Presencia de Celia Viñas» (pp. 11-12), pronunciada en Almería, en la biblioteca Francisco Villaespesa en septiembre de 1955: Almería es herencia de Celia Viñas y su texto-palabras se convierte en llamada de atención, en reclamación porque los proyectos en torno a la escritora siguen siéndolo (tras dos años): «Celia [Viñas] ha de ser fielmente comunicada» (p. 12) y el argumento tópico de nuestra escritora: «Creo que a un pueblo como el andaluz no le

⁶² En el cedé editado por el Instituto Cervantes bajo la dirección del profesor Abdelaziz CHAIBAR, de la Universidad Abdelmalek ESSADI de Teiuan, no aparecen los números 32 y 33. Esto es, los dos últimos.

mueven más que fuerzas extremas. Si esperáis a que la razón os ponga en marcha, no habrá primer paso nunca.» (Ibidem).

La sección NOTAS incluye la reseña de Pío Gómez Nisa del libro *Empezando la vida* (*Memorias de una infancia en Marruecos*), de Carmen Conde. Es el segundo volumen de la colección Itimad (1955), que se había iniciado un año antes con la publicación del libro de Sabbag. Se destaca que Marruecos es algo más que tópico, tarjeta postal, folklore, colorismo directo y visual; y se remonta a Pedro Antonio de Alarcón y al año 1860 en su libro-diario: como muchos escritores han vivido allí o han pasado por esas tierras, es más abundante la literatura «sobre» Marruecos, que la literatura «de» Marruecos: «Más, por tanto, la de pasada que la de vivencia» (p. 12). Una introducción intensa para explicar que Carmen Conde vivió en Melilla entre 1914 y 1920, en el libro que se comenta aparece la «fidelidad de los recuerdos» (ibidem). Los fragmentos que lo conforman, breves, independientes, responden a momentos de vida y no a un orden cronológico. Obedecen al «amor por la tierra» (ibidem) y lo anecdótico se rechaza para «enfrentarse directamente, sin incursiones lingüísticas ni históricas, a la propia experiencia de concebir Marruecos a través de sus vivencias» (ibidem). La prosa es «viva y poética» (p. 13), por eso la autora no revisa los topónimos, el libro ha sido escrito con «grado febril» (ibidem). Personas, plazas y calles de Melilla están recogidas en el libro, que también tiene ilustraciones de Antoniò Salas.

Trina Mercader reseña el libro *Pedro el Ciego*. (*Poema de la noche y el hombre*), del granadino J. Gerardo Manrique de Lara, un primer libro de un «poeta levemente tardío» (ibidem), pero libro «adulto» por la originalidad de los temas: tiempo, amor y muerte, y el uso de la alegoría. Pero hay un fallo que desagrada: la voz del que narra y el protagonista se confunden, y es que el poeta «no pisa firme» (ibidem). Los versos de ocho, diez y once sílabas, libres de rima, se combinan con tres sonetos «perfectos», completan el poemario un retrato del autor y dibujos de Coronado.

Por último, Pío Gómez Nisa se centra en Joaquín de Entrambasaguas y su *Poemas canoas* y en sus viajes, de los realizados a Brasil surge este libro. No es «guía turística» ni recuerdo de un «viaje deslumbrador» (ibidem), el escritor «sin acogerse a fáciles singladuras de turismo, o a un epatante vocabulario indígena, relaciona simplemente la carga humana de sus habitantes con la fisonomía de barrio» (ibidem). A pesar de su brevedad, es una «excelente» muestra.

El número finaliza con NOTICIAS sobre la publicación del libro póstumo de Celia Viñas, *Como el ciervo corre herido*, el trabajo sobre la *Vida y Obra de Celia Viñas Olivella*, de Diego Antonio Casanova o la realización de un busto de la poeta a cargo del escultor Jesús de Perceval. También se saluda con entusiasmo la visita a España de Juan Ramón Jiménez, se anuncia la publicación del segundo volumen de la Colección Itimad, aneja a la revista, con *Empezando la vida* (*Memorias de una infancia en Marruecos*), de Carmen Conde, y, en preparación, el «primer libro de poemas de Trina Mercader», titulado *Tiempo a salvo*. Se constata lo acertado del proyecto motamidiano que, nueve

años después de la fundación de la revista, ha encontrado eco en la revista malagueña *Caracola*. Entre las REVISTAS destacan *Al-Adib*, *Al-Anis*, *Atlántida*, *Cántico*, *Cuadernos*, *Currier du Centre International d'Études Poétiques*, *Caracola*, *El molino de Papel*, *Intus*, *Índice de Artes y Letras*, *Ketama*, *Le Journal des Poètes*, *Repertorio Americano*, *Sinowi*, *Europe*.

El último número es el 33 y aparece fechado en Tetuán en enero-marzo 1956. Hay algunas novedades, por ejemplo: hay responsable de la parte árabe, Amina Loh. Ha desaparecido la sección de REVISTAS RECIBIDAS. La inestabilidad de secciones, nombres, etc. es quizá un síntoma de la desaparición. La portada contiene un dibujo de Enrique Valero, una muestra de modernidad en la que la presencia de líneas estilizadas y angulares configuran dos figuras árabes, tocadas con chulabas y capuchas, y sobre ellas, completando esta figuración modernísima, la paradoja de dos nubes que enmarcan y contienen estrellas. Sin duda, es el ejemplo de mayor abstracción que encontramos en toda la revista, y en la que el colorismo de lo exótico queda anulado o transcendido por esos trazos de carboncillo limpios, simples y seguros.

La paradoja final es que, como muestra de la consolidación de la revista, este último número se abre con una colaboración del indiscutible maestro Gerardo Diego, con su poema «Nocturno II» (p. 1), cierto que el poema es de un libro *Nocturnos de Chopin*, pero se publicaría en 1963 (Madrid: Bullón, 1963). Sigue esa antología de poesía árabe sin denominación y aparece el iraquí Maaruf Ar-Rusafin (1875-1945), un poeta ambiguo y sorprendente: clásico o conservador en la forma, pero novedoso en la utilización de los temas. Se publican los poemas «¡Oh, tú, mujer de los senos perfectos!» (p. 2) y «Llamada a los durmientes» (pp. 2-3, la traducción al español es de Pedro Martínez Montávez). Miguel Fernández publica un relato titulado «Santa Ana, a las diez de cada sábado» (pp. 3-4). Mariano Roldán, el poema «Ritual de las uvas» (pp. 4-5) y Julio García Morejón, otro poema: «La tierra» (p. 5).

Pedro Martínez Montávez es autor de un trabajo titulado «Notas sobre la evolución de la poesía árabe moderna» (pp. 6-7), en el que comienza por señalar la «nueva edad de oro» (p. 6) de la poesía árabe actual. Entre el siglo XIX y el siguiente son muchas las diferencias, también con el «letargo» de los siglos XIV a XVIII: la característica distintiva es la pugna entre un proceso renovador o lo nuevo (rompimiento de los antiguos moldes, de lo «afiligranado y artificioso», p. 6) y la idea conservadora de mantenimiento o pasividad. Es la lucha entre «antiguos» y «modernos», «conservadores» y «liberales». En el siglo XIX hay que destacar a Siria-Líbano y Egipto, con sus poetas más representativos: Al-Atar, Al-Jassab, Butrus Karama, Jalil al-Yazzi, primero y, después, Al-Barudi, Adib Ishaq y Al-Lubnani, que están ligados a los modos tradicionales. Pero en el cambio de siglo se produce el «cruce de tendencias» y destacan tres poetas: Ahmad Sawqi, Hafiz Ibrahim y Jalil Matran y, a partir de ellos, tres tendencias claves en la poesía actual: en primer lugar, la protesta contra todo lo nuevo; en segundo lugar, la imitación de los modelos europeos y, en tercer lugar, la tentativa de asociación con lo europeo. La última es la que tiene más repercusiones en la actualidad, especialmente en la es-

cuela sirio-americana con Yubram, Nuaima, Abu Madi y Sabaka (que asumen a Whitman y Eliot). La escuela egipcia y sus representantes: Al-Aqqad, Ahmad Rami y Abu Shadi se orienta lentamente hacia lo filosófico-meditativo o lo lírico-sentimental. En el resto de países árabes destacan voces aisladas, aunque su conocimiento es más escaso. En definitiva, esta poesía «con un gusto postromántico acusado, al que se une la eterna secuela producida por la educación musulmana» (p. 7) se debate entre la incorporación de innovaciones y el respeto de lo tradicional.

Quizá para entender el trabajo del entonces joven arabista tendríamos que tener en cuenta la clasificación tópica y tradicional árabe-islámica que divide a los poetas en *chahiliyyin* o preislámicos, de la época de la 'ignorancia' del islam; *mujadramin* o contemporáneos del Profeta Muhammad, es decir, que viven la llegada de la Revelación islámica; *islamiyyin* o los que viven bajo los cuatro califas «bien guiados», esto es, los califas de la dinastía de los omeyas y *muhdathin* o los «modernos», es decir, los poetas de la dinastía abbasí.⁶¹

Abdelkader El Mokaddam publica el poema «Ramillete» (pp. 7-8); Trina Mercader, el texto «Ciudad de carne» (p. 8); Fernando Lacalle, «Poema del alfíl escurridizo» (p. 9). Se incorporan dos páginas centrales (pp. 10-11) reservadas a Pío Gómez Nisa que publica tres poemas de su futuro libro *Digo amor*.⁶²

⁶¹ Para resolver los problemas que generaba esta clasificación, básicamente, la distinción o, mejor, no distinción entre poetas preislámicos y los de los tiempos omeyas, Régis BLANCHER, en un famoso artículo «Moments tournants' dans la littérature arabe», *Studia Islamica*, 24 (1966), pp. 5-18 intentó una clasificación de acuerdo con estos 'momentos envolventes' que la acercaban a la diacronía, con cinco momentos históricos decisivos: el año 670, esto es, el triunfo del islam y la importancia de ciudades como Cufa y Basora; año 725 con la aparición de un «école poétique» en el Hichaz que introduce modos y temas nuevos (amorosos, por ejemplo) que rompen con la tradición del desierto y coincide con la ascensión de los abbasíes y la aparición de los «modernos», año 925, el declive de Bagdad y la aparición de otros centros de poder: Califato fatimí de Egipto y el Califato de Córdoba, también la aparición de poetas clásicos como Al-Mutanabbi, Abu Firás, Ibn Zaydún e Ibn Quzmán, por ejemplo; año 1517 en que sube al poder en Egipto Selim I con el repliegue y admiración del pasado y su imitación mecánica, y años 1860-1881, con el colonialismo europeo en Egipto y Siria-Líbano y un cierto «despertar» a los modelos europeos. Un análisis extenso puede verse en Teresa GARLÓ: *La literatura árabe de Al-Andalus durante el siglo XI*. Madrid: Hipocrito, 1998, que le dedica un capítulo en pp. 47-135. En general, el problema de las clasificaciones cronológicas puede verse ahora en síntesis en Luis F. BERNABÉ POX: «Un manierismo para la poesía árabe medieval», en *Barroco*. Ed. Pedro AULLÓN DE HARO. Madrid: Verbum, 2004, pp. 197-216, especialmente, p. 210 y ss., en las que se recogen y discuten las de W. Heinrichs, Shawqi Dayf, James T. Monroe o Suzanne Pinckney Sietkyeh.

⁶² Se publicará tardía y póstumamente. Pío GÓMEZ NISA (Sevilla, 1925-Las Palmas de Gran Canaria, 1989). *Digo amor*. Intr. Jacinto LÓPEZ GÓRG. Melilla: Ciudad Autónoma, 1996. Desde los años veinte su familia estuvo vinculada a Melilla y a él lo hemos visto en esta revista y, además, fue cofundador de *Manantial* (1949-1951). Publicó poesía. *Anticipada voz*. Las Palmas de Gran Canaria: Col. El Arca, 1950. *Cuadernos de tres sonetos y una variación*. Melilla: Manantial, 1953 y *Elegía por uno*. Barcelona: Instituto de Estudios Hispánicos, 1956 (Premio Juan Bosch de 1954). Como periodista dirigió *Diario de África* (Tetuán, 1955); *El telegrama del Rif* (Melilla, 1963), cuya cabecera cambiaría por la de *El telegrama de Melilla*; *El Eco de Canarias* (1963) y *Diario Español de Tarraçona* (1975).

La sección NOTAS incorpora dos reseñas de Trina Mercader. La primera es del libro de Celia Viñas Olivella: *Como el ciervo corre herido*, un ejemplo de poesía viva. La línea habitual en la escritura de Almería se quiebra con la incorporación de poemas religiosos, quizá porque la selección de poemas la realizó en parte Viñas y en parte Arturo Medina. Pero el canto jubiloso o sensitivo está presente, también la poesía de tono menor: alegre, inocente, sincera. La segunda reseña es del libro de Angelina Gatell titulado *Poema del soldado*, una contribución o una actualidad «ya un poco pasada» (p. 12). Este primer libro es un fracaso que hace añorar sus primeros poemas, es el «menos personal» (ibídem): «Preferimos ser sinceros, aunque en la sinceridad llevemos la penitencia» (ibídem).

Pío Gómez Nisa reseña a Mohammad Ibn Azzuz Haquim y sus *Pensamientos y máximas de Sidi Abdurrahman Al-Maxdub* (editado por el CSIC). El acercamiento al escritor del siglo XVI señala que estudió en Meknes y después inició una vida errante y de abstracción que le valió el sobrenombre con el que le conocemos hoy: Al-Maxdub, es decir, estúpido, enajenado. Sin embargo, es el representante, en la literatura marroquí, de la canción popular. Sus máximas condensan preceptos religiosos, de higiene, predicciones, epigramas... Son dísticos o cuartetos, con cuatro hemistiquios. Se reúnen ciento noventa máximas que se reproducen en árabe literal y castellano con abundantes notas.

Por su parte, Francisco Ors publica un trabajo titulado *El problema del límite en El rayo que no cesa* (pp. 13-14). La cuestión del límite es compleja y caracteriza a Miguel Hernández en su angustia: «el ay que en él se ha dado como en nadie anterior» (p. 14), aunque está en Lorca. Ejemplifica con algunos textos y finaliza con glosa lírica más que análisis o crítica, con apelaciones constantes a «Miguel».

La sección NOTICIAS comenta o anuncia las publicaciones de diversos arabistas, como Pedro M. Montávez, Fernando de la Granja; poetas árabes como Uadía Dib, Isa Nauri, etc. Entre los poetas españoles cuyas publicaciones se avanzan figuran Gerardo Diego, Pío Gómez Nisa, Joaquín de Entrambasaguas... También se hace eco de una nueva revista literaria, pero esta vez en clave radiofónica, *Mensaje Literario*, dirigida por Francisco Salguero en Melilla, que «viene a continuar la labor de las desaparecidas *Manantial* y *Alcándara*».

II.4. CONCLUSIONES

Al finalizar este recorrido analítico estamos en condiciones de formular unas conclusiones provisionales. Así, y más allá de la facilidad convencional o las diferencias entre números, son evidentes algunos hechos que podríamos sistematizar de la manera que sigue:

En primer lugar, la perdurabilidad de la revista no puede asentarse sobre esa fragilidad de principios que caracterizó este tipo de publicaciones en la Es-

paña de posguerra, sino en la *solidez* de un proyecto, lo que hemos calificado como modernidad en la que sobresale la posibilidad de una nueva poesía, de una poesía o lírica oriental, lo que Trina Mercader denominaba *poesía de Ma-muecos o poesía hispano-marroquí*.

En segundo lugar, como hemos visto, la revista se publica entre los años 1947 y 1956, en dos ciudades diferentes: en Larache (núms. 1-24), donde se realiza materialmente en la imprenta Artes Gráficas Boscán, y en Tetuán (núms. 25-33), en la imprenta Librería Cremades. Básicamente la composición material de los cuadernos no varía: el título aparece en la parte superior de la portada, debajo y centrado el subtítulo, en el centro la ilustración y en el extremo inferior, en el margen izquierdo, la ciudad el mes y el año, mientras que, en el derecho, figura el número (sufrir variaciones en los números editados en Tetuán). En cualquier caso, lo que importa subrayar es que las ilustraciones de la revista suponen una reformulación de una realidad que se asume como diferente: los límites pictóricos, la función de la escena representada, no tiene, en principio, *utilidad* subsume la realidad circundante o, mejor, elementos aislados de esa realidad y se pone al servicio de una *ilusión*, quizá *otra* ficción, pues la plástica del Protectorado construye también un espacio propio en el que el principio determinante de las vanguardias, el arte por el arte, parecía superado por las realidades de guerra (civil y mundial), y prestaba atención a la ilusión y a las condiciones que la hacían posible.⁶¹ Las ilustraciones redefinen la práctica artística como una manera de intervenir estratégicamente en el proceso general de la revista y también en el reclamo de un posible consumo. Pero la identificación del artista con la del productor de imágenes representativas del Protectorado necesitaría un matiz: la identificación con lo popular es una falacia, las representaciones de la vida cotidiana eran el resultado de procedimientos diversos en las que el filtro ideológico y el re-procesado de esas representaciones se convertía en necesario. Y es que la conquista de las apariencias (coetáneas o pasadas-históricas) se formula como incorporación de una identidad supuestamente objetiva.

En tercer lugar, pese a la *desorientación* que puede detectarse, el sistema de referencia es el poético peninsular, especialmente en los colaboradores de Trina Mercader parece que domina la idea de simultaneidad con aquellos acontecimientos más o menos distantes. De aquí, por ejemplo, la obsesión por que colaboren «los consagrados», especialmente Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre o Gerardo Diego. Los tres, desde luego, estarán como signo de que la revista se *verifica* y legitima en el *orden* del campo literario español. La paradoja es que también se integran en él poetas marroquíes, especialmente Mohammad Sabbag. Sin embargo, lo que ahora podríamos de-

⁶¹ Por lo demás, el problema que nos interesa, aunque se sale de nuestro marco de estudio, fue desarrollado por Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1971, cuando plantea la cuestión de la representación, pp. 52-82, y los límites de la representación, pp. 217-244.

nominar *sistema de bifurcación* de literaturas (española y marroquí), con fluctuaciones, se consolida. Ni siquiera se logra la Antología de la Poesía Árabe Actual, cuando el localismo se amplía y aparecen las aportaciones de arabistas más o menos jóvenes, desde Emilio García Gómez a Pedro Martínez Montávez, y comienza a traducirse a figuras incontestables de esa poesía: los poetas libaneses o iraquíes, por ejemplo.

En cuarto lugar, la revista es producto de la historia en el sentido fuerte del término. Posiblemente, la imprevisibilidad es detectable en ella, pero, sin el mundo andalusí del siglo XI y la interpretación de historiadores como R. H. Dozy y H. Pérès, la *auto-organización*, el pensamiento reflexivo sobre el proyecto de entender al otro, incluso el conocimiento acerca de la manipulación del conocimiento histórico... se convierten en decisivos. Es cierto que, a partir de un determinado momento, se abandona esa *historia*, pero no se sustituye por un *ahistoricismo*, es que se ha generalizado esa propuesta de poesía o lírica oriental y son las propias condiciones iniciales las que van generando las variaciones desde lo que podría denominarse lógica inicial motamidiana.

En quinto lugar, la multiplicidad de presencias poéticas, las interrelaciones que llegan a establecerse son más o menos conocidas, pero lo que importa subrayar es que invalidan la idea de *linealidad*, quizá no pueda hablarse de un sistema cerrado o de un modelo único, aunque sí de un proceso: a veces impredecible por factores internos, esto es, la inestabilidad, pugnas o disponibilidad en la colaboración con Trina Mercader. Es evidente que la noción de *causalidad* es aplicable con matices, porque a la directora le interesa más la noción de *finalismo*: el cómo unos poetas o escritores con intereses muy distintos, a veces pertenecientes a países y culturas también distintas, pueden apostar por una *escritura común* en el respeto de las diferencias.

En sexto lugar, en nuestra descripción anafítico-empirista parece que queda clara la separación entre sujeto y objeto, esto es, en la *colonización del mundo de vida* de la que hablaba Habermas: no hay *héroes*. Por tanto, ni Trina Mercader ni la revista *Al-Motamid* son componentes de heroicidad épica alguna, ni la desaparición supone una pérdida de *alma* o *espíritu* del proyecto, en este sentido no hay desencantamiento del mundo, ni siquiera fracaso. Se trata de un hecho histórico y tratamos de analizarlo y explicarlo.

III. UN PROYECTO: LA POESÍA ORIENTAL

III.1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS

Desde luego, la propuesta de una nueva poesía, una *poesía oriental* que surge en *Al-Motamid* es una simple invención y, simultáneamente, supone un 'origen'. Este último puede datarse en el siglo XI en el poeta-rey de la taifa de Sevilla, aunque mejor sería decir que Trina Mercader y sus colaboradores lo encuentran en R. Dozy y, en menor medida, en H. Pérès. Claro que también aprovechan la nueva edición de la antología de Emilio García Gómez.¹ Es cierto que el proyecto transfigura el mundo desde lejos y más allá de las virtualidades o posible consolación del aislamiento en el Protectorado español. Son múltiples los factores que explican su aparición: biografismo, la conciencia de la soledad, la exploración de un lenguaje ilimitado como el poético, el descubrimiento de la diferencia, las relaciones entre la realidad y la escritura, el acceso por la palabra a la alteridad a través del diálogo o comunicación con el otro, etc.

El problema, además, se complica si pensamos en que la posición del Islam frente a la poesía y la literatura en general es negativa: la consideración del poeta como 'embustero' o 'embaucador' puede situarse al mismo

¹ Los trabajos a los que nos referimos los hemos venido citando reiteradamente. Son de Reinhart P. Dozy: *Historia de los musulmanes en España*. Madrid: Turner, 2004, II; Henry PÉRÈS: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid: Hiperión, 1983; Emilio GARCÍA GÓMEZ: *Poemas arábigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959⁴ (Austral, 162).

nivel que los enemigos de Dios, es decir, la práctica literaria desde este punto de vista puede considerarse como actividad 'mentirosa' y, en cualquier caso, el escritor no 'crea', sólo descubre entidades preexistentes y, a lo sumo, el poeta actualiza. De aquí la necesidad de que el poeta sea muy culto, como recomiendan los preceptistas árabes, tiene que asimilar la tradición poética como *loca probantia* o lugares, criterios de excelencia de la escritura para poder sustentar la propia producción.² Algo, pues, que no puede olvidarse para los escritores autóctonos o 'nativos', mientras que para los españoles la propia lengua sería un inconveniente insuperable.

En un contexto como el larachense en los años cuarenta, Trina Mercader y sus amigos se reconocen inmersos en un medio extraño, cuando no extranjero y des familiarizado, y ponen en funcionamiento una serie de mecanismos en los que se perciben esas escenas invisibles y cotidianas, no se extrañan o extranjerizan, asumen las realidades diferentes como un aliciente y un desafío que se concretan en el conocimiento histórico, en la revista y en el proyecto de la nueva poesía.

Sin embargo, esto no sería más que pretextos, puesto que la historia queda manipulada y especialmente subsumida en una teorización quizá no muy desarrollada, pero sí utilizada que supone una metafísica de ese origen que inicialmente estaría presente o sería común al español y al marroquí y que contendría, por anticipación, el núcleo de cualquier discurso poético con un modelo al mismo tiempo verdadero y esencial o interior: la tierra y el enraizamiento en ella. Esta *creencia* puede considerarse radicalmente falsa: la poesía no es un universal preexistente en estado implícito, envuelta en una especie de velamiento o sentimiento metafísico, que sólo hace falta ser despertado.

La propuesta de esta poesía oriental no puede concebirse sin más a través de una vuelta al pasado medievalizante de Al-Andalus, porque la historia no puede reducirse a un supuesto paraíso motamidiano, porque la poesía no tiene su origen ahí. Esa poesía, como la que se propone e intenta ahora, es una 'invención', no existía con anterioridad: esos antecedentes son *falsos* también, se construyen para realizar otro *ideal*. De aquí la dificultad de construcción, de decir la diferencia, además del hecho de tener que utilizar una doble lengua.

Trina Mercader y sus colaboradores, en realidad, tuvieron la idea de utilizar dos lenguas paralelamente, en un mismo espacio: la revista *Al-Motamid*,

² Véase fundamentalmente el trabajo de Emilio GARCÍA GÓMEZ, «Convencionalismo e insinceridad en la poesía árabe», art. cit. También, por orden cronológico, José Miguel PUERTA VILCUEZ, *Historia del pensamiento estético árabe* (Al-Andalus y la estética árabe clásica), Madrid: Akal, 1997; Teresa GARCILLO MUÑOZ, *La literatura árabe de al Andalus durante el siglo XI*, Madrid: Hipéride, 1998; María Jesús RUBIERA MATA, *Literatura árabe clásica: desde la época preislámica al Imperio Otomano*, Alicante: Universidad, 2005; Gonzalo FERNÁNDEZ PARRILLA, *La novela en Marruecos, un nuevo género literario en el proceso de formación de una literatura árabe nacional, el papel de la crítica*, Madrid: Univ. Autónoma, 2000 y Mahmud SUWAI, *Historia de la literatura árabe clásica*, Madrid: Cátedra, 2002 (Crítica y Est. Literarios).

para que, a través de determinadas propiedades rítmicas o musicales de esas lenguas, la imposición o posición de determinadas palabras, el establecimiento de las relaciones que fijaban esas palabras *inventaran* o *fabricaran* esa poesía oriental. Mientras tanto, el Marruecos español entraría en una cotidianidad habitual en la que la comunidad integradora del proyecto generaba un mundo nuevo, renovado, al margen de los valores del africanismo oficialista.

Por eso, el ideal tampoco tiene origen: es también inventado, fabricado o producido por una serie de mecanismos en los que el hecho del Protectorado y esa corriente ideológica de africanismo colonialista no es ajena. Desde luego, la revista no contó con apoyos oficiales, pero tampoco tuvo tropiezos importantes con la censura del momento.

La invención del ideal, desde la cuestión del *origen*, puede tener una parte de ruptura y, además, un comienzo insignificante: cuando no mezquino o bajo. Pensemos en las discusiones de los participantes o integrantes de este proyecto. Frente a la supuesta solemnidad del origen, hay que oponer quizá la mezquindad de la historia o el problema de la memoria. Por eso, hemos tenido que trazar de manera minuciosamente analítica la descripción de la revista número a número. Así se forjó lo que se conoce como *una gran aventura*, aunque no épica.

En realidad, asistimos a un proyecto dominado por una lógica de ausencia, es decir, Trina Mercader busca donde se ha desviado la *mirada*, en la posibilidad de mirar lo diferente es donde podrá realizarse la nueva poesía. Si hasta la revista *Al-Motamid*, lo otro sólo había sido objeto de miedo o rechazo o explotación, a partir de ahora es objeto de conocimiento, el rival —cuando no enemigo— se transforma en paradigma de lo eficaz, y frente a la cuestión de lo lejano, lo *indolente* o perezoso o indiferente se recurre a un pensamiento, digamos, crítico para que Marruecos, ese lugar *incompleto*, pueda integrarse en una alternativa de conocimiento y escritura.

La poesía oriental es, sobre todo, una actitud textual en la que esa escritura ayuda a comprender el *desorden* impredecible, distinto en el que el hombre de Marruecos vive. El posible fracaso de escribir desde el desconocimiento que suelen señalar los teóricos orientalistas últimos está aquí obviado, porque la mayoría de los escritores *viven* o *son* del lugar; claro que distinto es que esa situación o localización suponga interrelación o comunicación real con el otro. Por eso, la autoridad de un texto siempre es relativa y no puede sustituir a los contactos humanos, aunque puedan resultar desconcertantes.

Al analizar los textos teóricos de *Al-Motamid* ha quedado claro la insistencia en la historia, por un lado, y, por otro, en cómo la teoría pide su transformación en práctica de escritura. El debate para Trina Mercader y sus colaboradores no es reflexión-acción o pensamiento-escritura frente a acción-reflexión o escritura-pensamiento: es la superposición de las dos líneas discursivas, porque, en última instancia, la construcción del sentido lo proporciona la propia escritura. Por encima de todo, la revista trata de negar la

nivel que los enemigos de Dios, es decir, la práctica literaria desde este punto de vista puede considerarse como actividad 'mentirosa' y, en cualquier caso, el escritor no 'crea', sólo descubre entidades preexistentes y, a lo sumo, el poeta actualiza. De aquí la necesidad de que el poeta sea muy culto, como recomiendan los preceptistas árabes, tiene que asimilar la tradición poética como *loca probantia* o lugares, criterios de excelencia de la escritura para poder sustentar la propia producción.² Algo, pues, que no puede olvidarse para los escritores autóctonos o 'nativos', mientras que para los españoles la propia lengua sería un inconveniente insuperable.

En un contexto como el larachense en los años cuarenta, Trina Mercader y sus amigos se reconocen inmersos en un medio extraño, cuando no extranjero y desfasado, y ponen en funcionamiento una serie de mecanismos en los que se perciben esas escenas invisibles y cotidianas, no se extrañan o extranjerizan, asumen las realidades diferentes como un aliciente y un desafío que se concretan en el conocimiento histórico, en la revista y en el proyecto de la nueva poesía.

Sin embargo, esto no sería más que pretextos, puesto que la historia queda manipulada y especialmente subsumida en una teorización quizá no muy desarrollada, pero sí utilizada que supone una metafísica de ese origen que inicialmente estaría presente o sería común al español y al marroquí y que contendría, por anticipación, el núcleo de cualquier discurso poético con un modelo al mismo tiempo verdadero y esencial o interior: la tierra y el enraizamiento en ella. Esta *creencia* puede considerarse radicalmente falsa: la poesía no es un universal preexistente en estado implícito, envuelta en una especie de velamiento o sentimiento metafísico, que sólo hace falta ser despertado.

La propuesta de esta poesía oriental no puede concebirse sin más a través de una vuelta al pasado medievalizante de Al-Andalus, porque la historia no puede reducirse a un supuesto parafso motamidiano, porque la poesía no tiene su origen ahí. Esa poesía, como la que se propone e intenta ahora, es una 'invención', no existía con anterioridad: esos antecedentes son falsos también, se construyen para realizar otro *ideal*. De aquí la dificultad de construcción, de decir la diferencia, además del hecho de tener que utilizar una doble lengua.

Trina Mercader y sus colaboradores, en realidad, tuvieron la idea de utilizar dos lenguas paralelamente, en un mismo espacio: la revista *Al-Motamid*,

² Véase fundamentalmente el trabajo de Emilio GARCÍA GÓMEZ. «Convencionalismo e insinceridad en la poesía árabe», art. cit. También, por orden cronológico, José Miguel PUERTA VILCHIZ. *Historia del pensamiento estético árabe. (Al-Andalus y la estética árabe clásica)*. Madrid. Akal, 1997; Teresa GARIBAY MUÑOZ. *La literatura árabe de al-Andalus durante el siglo XI*. Madrid. Hipérlon, 1998; María Jesús RUBILLO MATA. *Literatura árabe clásica, desde la época preislámica al Imperio Otomano*. Alicante: Universidad, 2005; Gonzalo FERNÁNDEZ PARRILLA. *La novela en Marruecos, un nuevo género literario en el proceso de formación de una literatura árabe nacional, el papel de la crítica*. Madrid. Univ. Autónoma, 2000 y Mahmud SOUFI. *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid. Cátedra, 2002. (Crítica y Est. Literarios).

para que, a través de determinadas propiedades rítmicas o musicales de esas lenguas, la imposición o posición de determinadas palabras, el establecimiento de las relaciones que fijaban esas palabras *inventaran* o *fabricaran* esa poesía oriental. Mientras tanto, el Marruecos español entraría en una cotidianidad habitual en la que la comunidad integradora del proyecto generaba un mundo nuevo, renovado, al margen de los valores del africanismo oficialista.

Por eso, el ideal tampoco tiene origen: es también inventado, fabricado o producido por una serie de mecanismos en los que el hecho del Protectorado y esa corriente ideológica de africanismo colonialista no es ajena. Desde luego, la revista no contó con apoyos oficiales, pero tampoco tuvo tropiezos importantes con la censura del momento.

La invención del ideal, desde la cuestión del *origen*, puede tener una parte de ruptura y, además, un comienzo insignificante: cuando no mezquino o bajo. Pensemos en las discusiones de los participantes o integrantes de este proyecto. Frente a la supuesta solemnidad del origen, hay que oponer quizá la mezquindad de la historia o el problema de la memoria. Por eso, hemos tenido que trazar de manera minuciosamente analítica la descripción de la revista número a número. Así se forjó lo que se conoce como una *gran aventura*, aunque no épica.

En realidad, asistimos a un proyecto dominado por una lógica de ausencia, es decir, Trina Mercader busca donde se ha desviado la *mirada*, en la posibilidad de mirar lo diferente es donde podrá realizarse la nueva poesía. Si hasta la revista *Al-Motamid*, lo otro sólo había sido objeto de miedo o rechazo o explotación, a partir de ahora es objeto de conocimiento, el rival —cuando no enemigo— se transforma en paradigma de lo eficaz, y frente a la cuestión de lo lejano, lo *indolente* o perezoso o indiferente se recurre a un pensamiento, digamos, crítico para que Marruecos, ese lugar *incompleto*, pueda integrarse en una alternativa de conocimiento y escritura.

La poesía oriental es, sobre todo, una actitud textual en la que esa escritura ayuda a comprender el *desorden* impredecible, distinto en el que el hombre de Marruecos vive. El posible fracaso de escribir desde el desconocimiento que suelen señalar los teóricos orientalistas últimos está aquí obviado, porque la mayoría de los escritores *viven* o *son* del lugar, claro que distinto es que esa situación o localización suponga interrelación o comunicación real con el otro. Por eso, la autoridad de un texto siempre es relativa y no puede sustituir a los contactos humanos, aunque puedan resultar desconcertantes.

Al analizar los textos teóricos de *Al-Motamid* ha quedado claro la insistencia en la historia, por un lado, y, por otro, en cómo la teoría pide su transformación en práctica de escritura. El debate para Trina Mercader y sus colaboradores no es reflexión-acción o pensamiento-escritura frente a acción-reflexión o escritura-pensamiento: es la superposición de las dos líneas discursivas, porque, en última instancia, la construcción del sentido lo proporciona la propia escritura. Por encima de todo, la revista trata de negar la

imposibilidad, la *negatividad* cultural. El proyecto se sitúa al margen del oficialismo africanista, porque el modelo que se propone no pretende *civilizar* a los naturales o salvajes, sino que trata de producir un conocimiento colectivo o participativo a través de los *topoi* compartidos en la frontera: el Protectorado es un lugar de frontera, un espacio donde es común el uso colectivo e instrumental de las tradiciones en el que la invención de formas de sociabilidad se corresponde con la fluidez de un lugar provisional en el que se mezcla lo extraño con lo conocido y se reinventan los límites. De aquí que la *hibridación* como forma de superar esos límites sea característica básica de una revista como *Al-Motamid*, en la que la nueva conceptualización que se propone en cierto modo construye una *subjetividad* de frontera en la que se integran particularidades fragmentarias con metáforas (y *neologismos*) nuevas para hacer posible la *utopía* de la fraternidad.

La poesía oriental es singularmente interesante cuando formula una realidad relativamente desconocida: el poema aproxima a esa novedad 'natural'. Además, el poema se valora por su competencia, por el prestigio de producir un conocimiento sobre la realidad distinta, por insertarse en una práctica más allá del olvido, en la que los usos del otro con su carácter polisémico puedan ser re-conocidos.

Quizá el mayor fracaso del proyecto es la propuesta de modelos orientalistas o poetas *consagrados* que comienzan relativamente pronto, en el número 11 (enero 1948), con el gran poeta cordobés Ben Zaydún y se mantiene con alubajos hasta la historia final de la revista. En la propuesta histórica intervienen arabistas como Emilio García Gómez que traduce el zéjel X de Ibn Quzmán (apareció en el núm. 12, febrero 1948) o prepara muestras de la poesía árabe-andaluza con Ben Zuhaya, Ben Farache o Abú Bakr Al-Turtusi (en el núm. 15, mayo 1948); mientras que Miguel Cruz Hernández se ocupa de Abu' Ali Ibn Sina (Avicena) en el núm. 18 (julio 1949); Enrique Perpiñá traduce a Abú-l Hasán Hazam (núm. 21, julio 1950); y José María Casciaro vierte un fragmento de un poema de Muhammad III (núm. 23, junio 1951). Entre los poetas árabes más o menos coetáneos, pero 'indiscutibles' aparecen: Mijail Naima, Fadua Tukan (núm. 22, septiembre de 1950); Ihsa Fayyad (núm. 24, junio 1952); Benedicto Chuaqui (núm. 25, marzo 1953) o en la ANTOLOGÍA DE LOS GRANDES POETAS ÁRABES CONTEMPORÁNEOS, escritores como Yubran Jalil Yubran (núm. 26 agosto 1953); Bulus Salami y Said Akl (núm. 27, febrero 1954); Mijail Naimi (núm. 28, septiembre 1954); Bichar Al-Juri (núm. 30, diciembre 1954); Ilyya Abu Madi (núm. 32, octubre-diciembre 1955) y Maaruf Ar-Rusafi (en el último núm. 33, enero-marzo 1956).

Este fracaso que apuntamos denota no tanto por la línea de regresividad que suponen estos modelos históricos, por lo que de vuelta al pasado se evidencia, sino que incluso esa regresividad puede detectarse en la propuesta de modelos alternativos nuevos, coetáneos. Y es que, en realidad, se está ofreciendo una desvalorización de lo que en la propia revista se está realizando. La propuesta de modelos *fixa y domestica* la posibilidad de renovación de la belleza y en su caracterización básica cabe la sospecha de que la belleza es

un elemento eterno e inmutable, difícilmente alcanzable en una escritura que no atiende a la tradición o a una estética firmemente establecida o asumida ampliamente en la contemporaneidad.

En realidad, el proyecto de Trina Mercader es tan *nuevo* que no tiene modelos seguros: ni en la historia ni en la contemporaneidad. Supone la esperanza de un *nuevo comienzo* en el discurso poético y, aunque se adopte la forma técnica de un cuaderno que se publica periódicamente (como sucedía en la Península), pretende distinguirse *no* en la ruptura con lo antiguo o con el pasado, sino en la construcción de una nueva autonomía en la que la voluntad de verdad o la voluntad de lo otro se convierten en deseo, en producción de un texto.¹ Y es que la producción de lo nuevo puede ser consecuencia de una estrategia consciente en la que la condición de autonomía deviene clave fundamental de la escritura.

Claro que este valor de independencia que describimos no tiene que ver con el descubrimiento de la verdad, el sentido, la naturaleza, la belleza o realidades que hubieran estado ocultas por convencionalismos, prejuicios o tradiciones, porque lo que se trata de conseguir es una nueva *representación* del mundo, por tanto, responde al viejo tópico de que la literatura y la poesía tienen que ver con articulaciones formales, concordantes con una realidad, incluso una realidad ficticia en la que se activa una memoria, la fantasía, la esperanza, la fuerza de voluntad o querer ser.

Si la realidad marroquí siempre estuvo ahí, patente o visible, lo nuevo que formula la revista no opera con las cosas mismas, con la realidad, sino con valores o, si se quiere, con jerarquías ideológicas o culturales en sentido amplio. Lo nuevo, pues, no consiste en que aparezca o se formule algo que estaba *escondido, oculto*, sino en cambiar su valor, ese valor de algo que siempre ha estado a la vista y podía ser conocido por todos.²

Lo nuevo, así, supone revalorización, es verdadero porque tiene vigencia y la poesía oriental representa, describe y manifiesta una realidad exterior, lo marroquí, que, sobre todo, es producto cultural: diversidad para presentar y reconocer lo otro como tal, incluso en su fragilidad. Cuando lo cultural se reduce a simples cuestiones de pertenencia a una nación (aunque esté en proceso de formación), etnia o raza, acaba cerrándose la posibilidad de cambio

¹ En otro sentido pero para explicar el problema de lo nuevo Jacques DERRIDA, en *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1978, había formulado la imposibilidad de lo nuevo histórico, se basaba en Heidegger, del que decía que era «un blanco textual», pero literalmente añadía: «De una cierta manera, el pensamiento no quiere decir nada. Como toda apertura, este índice pertenece, por la cara que se deja ver, al adentro de una época pasada» (p. 126).

² Para otra coyuntura histórica, la de 1860, véase ahora María del Pilar PALOMO: «Introducción», en Pedro A. de ALARCÓN. *Diario de un testigo de la guerra de África*. Ed. María del Pilar PALOMO. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. IX-LXXXV. Lo que nos interesa destacar no es tanto la forma del *diario* como elemento de comunicación elegido por Alarcón o su papel de *testigo* (p. LXII), cuanto lo que la profesora Palomo dice: «El desplazamiento de Alarcón a la visión del otro [...] puede enlazarse con la imagen de Alarcón visto por un otro» (p. LXIII).

cultural. Y es que lo 'nuestro' es lo que nos 'identifica' y contra este reduccionismo se trabaja en la revista. Y, así, lo 'nuestro' es también lo que nos 'diferencia', de ahí la importancia de la interioridad: a veces emotiva y a veces irracional.

En el proyecto de esta nueva poesía oriental, Trina Mercader no está sola y, desde el principio, quiso integrar a escritores marroquíes y, por supuesto, utilizó la lengua árabe. Además de los modelos apuntados, destacan por parte marroquí Abdelkader El Mokad-dam, Ibrahim El Ilgui, Nayib Abumalham, Idris El Yari, Abū Ishak Ibrahim Ben Jalava, Abdel-lah Guen-nūn, Abū El-Kasem Sabī, Alī Mahmūd Taha, Abdelgani S'Kures, Abdelmahad Sulami, Mahmud Abū Rakiba, Ahmed El-Bakkali, Mohammad Sabbag, Mohammad al-Boanani, Albert Adib, Aminā Loh, El Garib (especialmente para los primeros fue decisivo el conocimiento de la realidad que poseía Dris Diun). Mientras que por parte española aparecen en esta dirección poética y ya desde el primer número Miguel Rodríguez Valdivieso, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Antonia Coslado Arévalo, Victoriano Crémer Alonso, Enrique Sansano, Federico Schmid Vidal, Pío Gómez Nisa, Jacinto López Gorgé, Eladio Sos, Juan Guerrero Zamora, María Eugenia de Mergelina (Marquesa de Montecastro), Pedro Olávarri, Baldomero Platero Cabrera, Andrés Sánchez Pérez, Francisco Espinar Lafuente, Francisco Sitjá Príncipe, Íñigo Xavier de Aranzadi, Manuel Pinillos, María Frau Alou, Matilde G. de Lloria, Miguel Fernández, Manuel Álvarez Ortega, Francisco Salgueiro, Mario López.

Especialmente importante nos parece la sección denominada POESÍA DE MARRUECOS que, dentro de esta poesía oriental, realizaron Alfredo R. Bufano para el número 21 (julio 1950), Jacinto López Gorgé para el número 22 (septiembre 1950), Miguel Fernández para el número 23 (junio 1951) y los dos de Trina Mercader, que realizó la primera sección para el número 20 (abril 1950) y la última para el número 24 (junio 1953).

III.2. LA CONCRECIÓN DEL PROYECTO

La realización de la propuesta de esta poesía oriental fue una referencia constante en la revista ya desde el primer número, en que Miguel Rodríguez Valdivieso, sobre todo, formula ese «Romance del arrepentimiento», donde efectivamente los versos octosílabos riman en asonante los pares y quedan libres los impares, cuyo comienzo lee: «¡Tetuán, muchacho! Amigo / mío de fuente y de forma: / perdóname detrás del aire / y dime que me perdonas.» (*Al-Motamid*, 1 (marzo 1947), p. 8). En el inicio, la técnica romancística es todavía un indeciso deslinde, una vaguedad. Y más adelante:

Voy a pensar en tus ojos
de distraídas palomas,
y en las tardes que te hacían
palacios de cal remora

En este desierto raro,
hoy me hueles a las frondas
de los castos acebuches
que en tus plenitudes moran. (*Ibidem*).

Desde luego, la novedad que aporta este romance responde a una mecánica cultural, por decirlo así, en la que no se aspira al utopismo: el texto asume una técnica archivada, pertenece a nuestro pasado, mas se sirve de ella para formular la veracidad de una ciudad, Tetuán, en la que sí hay un principio de diferencia, por eso, cuando se personifica leemos:

¡Tetuán, pájaro blanco
recostado allá en la loma
del Dersa exhausto, caliente
al sol de tu dulce gloria!

Quiero volver y dormirme
oyendo tu voz de corza:
sentirte grande a mi lado,
hermano de sangre hermosa. (*Ibidem*).

La palabra como deseo de innovación y memoria en prosopopeya y sinestesias que reconoce como verosímil, lo concreto de una ciudad africana o marroquí en la que lo único importante es que se reconozca como original. Lo más alterable del paisaje que se presenta es su grado de especificidad, lo que lo diferencia de otras ciudades en un concepto-límite basado en un componente irracionalista.

Prácticamente todos los escritores que participan en este propuesta poética asumen que en el archivo o en la biblioteca se conserva y difunde el conocimiento de esa diferencia que se quiere construir. Así, resulta especialmente interesante el poema de Abdel-lah Guen-nūn titulado precisamente «La biblioteca» (*Al-Motamid*, 10 (diciembre 1947), p. 7, en la página siguiente se consigna en árabe), en el que puede leerse:

Academia de pensadores, de oradores elocuentes y reformistas
de los primeros tiempos:

reunidos en tertulia para alabar, cada uno, a su Laila.⁵
Es un mundo real aunque es oculto; tal vez lo
oculto es preferible a lo real (p. 7).

El poeta se debe no a sus ideas y sí a una memoria que se condensa en la historia que archiva un espacio, que invita y descubre el valor de realidades intangibles, que propone una relación de respeto-veneración, es decir, un

⁵ Laila equivale a la Julieta occidental en una leyenda de amor árabe

camino que sólo conduce a la pertenencia, al ingreso en ese espacio de conocimiento:

¡Descubre allí los milagros del arte!
¡Escucha en él el son de la Eternidad!

¡Ocupa en él un lugar cerca de los dioses de
la inteligencia y aprovecha el
mejor auditorio! (Ibidem)

Todavía en este mismo sentido resulta significativo que Idris El Yai publique una «Salutación fervorosa a los poetas de Madrid» (*Al-Motamid*, 8 (octubre 1947), p. 8), pues su práctica poética no es tan diferente a la que se realiza en la Península y, específicamente, encontrar una difusión razonable pasa por la *receptio* peninsular en la que la voluntad de verdad deviene voluntad de lo otro, referente y significado de un texto que, al tener la posibilidad de ser leído, se convierte en un acicate interno de la escritura.

Sin embargo, el proyecto de poesía oriental alcanza un mayor grado de originalidad, digamos, de novedad, cuando se establece como cercanía con el origen y como concordante con una realidad genérica: impersonal, en este sentido, inabarcable, y personal, valga la paradoja. Es la construcción de una retórica de representación singular en la que la escritura apuesta por mostrar la originalidad de lo originario, aquí residiría la fuerza del poema. Por ejemplo, alguno de los textos claves serían los de Manuel Pinillos y su poema titulado «Momento de Marruecos» (*Al-Motamid*, 15 (mayo 1948), p. 10), en el que el paisaje que se presenta es a la vez omisión y conquista del hombre, incluso se vuelve invisible, pero no su mirada porque es la que construye el sentido:

Una voz de campana, remotísima
voz de la altura en tu distancia extrema
vibra, recanta. Suben hasta tu último
y profundo peldaño sus llamadas.

Llueves lágrimas lentas de la luna,
y crece una palmera prodigiosa,
sólo de oírte en todos los senderos.

Hay una misma boca que nos une
en todos los senderos. Avidéces
ocultas, gimen. ¡Tú la blanca noche
parada en las colinas como otro
inmenso, hondo suspiro entre la arena!

Ruedo perenne en que el celeste toro
viene a la sangre que se nos derrama,
de tanta estrella dulcemente herida,
y en ella embiste nuestro oscuro anhelo.

Llegan —¿de qué álveo?— cálidos augurios
y quema con la piel tu lumbre hondísima
que el día te sepulta como un fuego:
rasguño embalsamado de tu aroma,
que es este mismo mío,
oh país de la noche en que me abraso,
desierto de la carne bajo el cielo

En el poema asistimos a la absolutización del instante, de ese ahora que alcanza la plenitud a través de valores cósmicos (noche, luna, estrellas) con los que se resuelve caminos, palmera, olores... y el yo se convierte en *nada*, se subsume en la diferencia y alcanza lo inaccesible de lo radicalmente otro. La experiencia de la inmensidad es fundamental en este nuevo proyecto, porque hace aparecer o visualiza en toda su fuerza y tensión una situación de debilidad y desamparo.

En el mismo sentido también funciona el poema «Llamada» (*Al-Motamid*, 15 (mayo 1948), p. 10), de Inigo Xavier de Aranzadi, cuya cita es bien expresiva: *España no es Occidente ni Oriente. Es madre de pueblos*, donde se trasluce ese paternalismo del africanismo oficialista que habitualmente no aparece en nuestra revista y en el que los primeros versos leen:

Amigo, amigo mío, no te alejes tan solo,
es amarga la noche en tu espíritu yermo
Beduino en tu desierto, sin alzar [sic, por 'alzar'] tus ideas
quiero velar contigo, hasta que la promesa
del alba sea cierta:
que quiebre la mar en tu silencio.
Caminemos la luna de tu sueño de bronce
por entre las palmeras sin dátiles y sangre.

Los signos anteriores ('noche', 'amanecer', 'nomadismo', 'palmera', 'desierto'...) del poema que comentábamos permanecen, porque lo auténtico no puede ser desplazado y los elementos de la observación-mirada conforman la nitidez de ese espacio. El desierto transforma la debilidad en fuerza porque la escritura transforma los límites inabarcables y va más allá de ellos. Mientras que el final confirma:

Yo contigo, escuchando cómo el viento nos gnta
que España está muy cerca; no está en el occidente
ni en oriente, que está junto a nosotros, cerca
de tu esencia y la mía. Tomemos de sus senos
la llama de sus versos; y cantemos en zéjeles
nuestra amistad ya vieja.

Amigo, amigo mío,
junto a ti, en tu desierto, miro hacia las estrellas.

La relación yo-otro como determinante en un espacio vacío, reiterativo en su fuerza de inmensidad que adquiere sentido en el archivo de la tradición, en

las técnicas conocidas aunque quizá olvidadas y que se propone recobrar en la perspectiva de un presente histórico que se sitúa en el futuro de proximidad y unión que propicia.

La originalidad reside en lo nuevo de lo otro: el discurso propio descansa en la esperanza de que el otro, con su singularidad y especificidad, pueda conservarse a través de la poesía, esto es, un sistema técnico casi de información cultural que protege, difunde y transmite aquello que se entiende como especial, original y singular. Es probable que, como sostiene Abdelgani S'Kires, en su poema «Batalla deseada» (*Al-Motamid*, 16 [mayo 1949], p. 8) todo se deba al prestigio de la poesía árabe y al deslumbramiento que este hecho supone para Trina Mercader y sus colaboradores.

En cualquier caso, la poesía oriental y su concepto de lo diverso o de lo otro están al margen de un valor positivo o negativo, así Abdeluahed Sulami en «Emoción del recuerdo» (*Al-Motamid*, 17 [junio 1949], p. 7) puede decir:

Se propagó el silencio sobre mi tierra en el crepúsculo,
vino la emoción de tu recuerdo a mi atormentado corazón;
entonces el Universo y cuanto encierra grandes ideas,
asemejaba un mudo fantasma que amenaza a la fuga

La legitimidad de las formas culturales, de las ideas o de una lengua no reside en la igualdad de la identidad, sino en la igualdad de la diversidad, en el ejercicio de mirada y escritura que supone, y un escritor como Nayib Abumalham en el poema «Por *Al-Motamid*» que se publica en *Al-Motamid*, 6 (agosto 1947), p. 8 puede saludar a la revista y su directora: «He aquí que una muchacha se ha detenido, y llama: ¿dónde están los poetas de este país?» y en su respuesta juega con el topónimo de Larache, en árabe El-Araich, es decir, 'parras' que ya han llegado a su madurez y, en consecuencia, será fácil asumir lo diverso en lo que unifica. Así, Francisco Sitjá Príncipe retoma conscientemente a Mallarmé, pero en su poema «Fábula de la carne» (*Al-Motamid*, 17 [junio 1949], p. 11) lo relevante es cómo define no la línea de poesía pura trasplantada a un nuevo espacio, sino la novedad y originalidad marroquí, leemos:

¡Ay! La carne es una cosa triste,
aterradora, oblicua.
¡Las trenzas escondidas! ¡ay las trenzas!
y la color aquella fabulosa...

El amor, la sensualidad de la fusión amorosa a través de la sinécdoque... exótica o diferente, la mezcla de elementos heterogéneos y las relaciones aleatorias entre ellos entretejen un microcosmos nuevo, para terminar:

Algo solloza en la calle pequeña,
¡tan llena de sonrisas!
En la calleja menuda,
la lágrima.

Por cima las mezquitas
los perros se abalanzan
sobre la lucha oscura de las manos.
El deseo recién las chilabas...
¡Ay! La muerte escondida, ¡ay la muerte!
Y la derrota blanda del deseo...

Algo se asfixia en la calle pequeña,
¡tan llena de rosales!
En la calleja menuda, la herida,
el frío,
y la carne amarga.

Quizá la imposibilidad de la unión o la muerte en la urbe exótica o diferente expliciten esa «carne amarga», que se percibe en la conexión con elementos urbanísticos en un desorden aparente y todavía en el texto «Fábula del aire» lo que importa en la conformación del poema no es tanto lo relevante o irrelevante de lo diferente, la posibilidad o no del amor con amantes diferenciados, en un nuevo marco, propiciado por él, cuanto que asistimos a una práctica de escritura que se archiva en forma de poema.

El aire tuyo tibio, frágil, núbil,
el de las flautas mágicas antiguas
y las cobras enhiestas, engreidas...
Bajo los arcos blancos, apretados,
robando a una chilaba la escultura
de un cuerpo tenso, virginal, transido...
(...)
El aire tuyo suave, y la oración,
—la alta voz aquella que suspira—,
y el ceñido tobillo de las gentes...
Inquietísima yegua, luz abierta,
mi dulce Tetuán, ese aire tuyo
flor en la roja herida que me hiciste... (Ibidem).

Desde luego, Tetuán y su singularidad siempre han estado ahí, pero en el proceso de escritura la ciudad aparece como una imagen original, en la que lo originario deja paso a lo percibido como original o diferente en un lento proceder que aspira a un arte de quietud y armonía, vinculado a esa belleza distinta en la que el orden se impone sobre el desorden. A veces, se extrema, como en el caso del poema titulado «Hija de Al-Andalus», de Mohammad Al-Boanani (*Al-Motamid* 26 [agosto 1953], p. 9):

Oh, Tetuán, ciudad de los enamorados,
por ti hablo de amor;
por ti viven los seres enamoradamente.

De tu madre heredaste la belleza
que inundó todo Marruecos
y el universo todo

Y es que la ciudad de Tetuán se va perpetuando en la sucesividad, en esa prioridad de lo evolutivo, a lo largo de la existencia en estrecha colaboración con el origen musulmán de Al-Andalus, con las viejas tradiciones, con los clichés o tópicos que se construyen o distinguen a la ciudad. Sin embargo, donde Marruecos aparece como productor de una nueva obra, construido desde la nostalgia para adquirir vigencia en las diferencias valiosas, es en un texto titulado «Poema» (*Al-Motamid*, 26 [agosto 1953], p. 10), de Francisco Salgueiro, donde leemos:

Volver, Tocar mis ojos
la pizarra, la nieve, las copas encendidas.
Volver. Cruzan de nuevo
las crines. Contemplad
estos altos murmullos, su tensión, su latido
profundo; los latidos que apuntalan, que elevan
la losa innumerable de los cielos.

Producir la diferencia y con ella la «música extraña», los cedros, los rezos que «proclaman la hermandad de los mundos» es sostener que lo nuevo no es simplemente lo otro, sino que lo otro es valioso y, como tal, puede conservarse, comentarse, criticarse para no dejar que desaparezca y el espacio se aparta de la monotonía y de la degradación con vinculaciones nuevas y asociaciones significativas, por eso recurre a los amigos poetas: Miguel Fernández o Jacinto López Gorgé, cuando se lee:

Y vosotros, amigos, absortos, encendidos.
Tú, Miguel, que ahora llegas a esta orilla.
Tú, hermano de recuerdos y soledades.
Vosotros, que marcasteis vuestros brazos
con la lumbre del aire victorioso,
decid, oh, sí, cantad lo que no he dicho:
descubridme la estela de un ala por la nieve,
la luz, la que se siente tal balido;
el incendio, la música del bosque,
las hachas no abatidas; estos libres rebaños,
estas altas espumas, sus brasas, su vehemencia.

La posibilidad de decir lo obvio, el intento de desgastar el lenguaje y volver a decir lo que tantas veces se ha dicho, aprehender la belleza de la 'tierra' nueva es un impulso idealizador, adquiere sentido con la palabra, mejor, con la nostalgia del sentido de la palabra y el canto. Por eso, esta recurrencia a la amistad, esa razón de apelación es la que establece y garantiza la diferencia de lo otro. Frente a la trivialidad de lo conocido o el estereotipo de lo gastado, aparece Bab-Chicar y se lee:

Oh sí, cantad, cantad
los arroyos, la hierba,
los saltos, los orígenes, los felices relinchos;

estas amplias, gloriosas soledades,
estos aires con preguntas de niños,
estos bueyes de sombra que arrastran el crepúsculo.
Porque el bosque aguardaba nuestros pasos,
nuestros pasos que cantan en la nieve,
en la palabra oscura del Bab-Chicar,
en la imposible voz del gran silencio.

La utopía de lo otro, ahora sí, aparece como nueva, porque la aparente lentitud anterior queda repentinamente interrumpida por la *verdad* de lo nuevo, se representa para construir y se construye para representar lo imaginado y perfecto de la belleza, y las distinciones concretas no son un subproducto de las coyunturas del tiempo histórico, porque la inmensidad de lo inabarcable requiere el grito y la universalización:

Porque es hora de gritar, de gritar,
de gritar. Con estos brazos
desnudos. Con el pecho
desnudo. Con la sangre
desnuda. No, no he vuelto,
mis cedros, mis montañas. Os sentía
más allá de la sangre, más allá
del fuego. Os sentía
en mi verdad, en mi verdad de hombre;
era un abrazo, un ansia
poderosa: los besos que sangraban.
Yo amaba, poseía
un corazón, un corazón que late
a golpes de milenios.

Amigos, mis amigos:
¿qué voz, quién os impulsa?
Solo el blanco rescoldo de la nieve.
Solo el aire que ensancha nuestras sienes.
Cantad. Cantad. Es hora.
En las ramas se abrasan nuestros ecos.

La belleza que adquiere estatus de valor sobre particularidades individuales y triviales, la palabra como generadora de sentido que integra el canto en una nueva memoria cultural y construye una ficción poética. La poesía crea la realidad, la realidad de un lenguaje nuevo, una nueva forma de referencialidad a través de la modificación del lenguaje. La voz-eco como convicción de que es posible fijar una realidad como territorio de las diferencias 'auténticas'.

A veces, esta operación cultural se concreta en fenómenos externos como en esa «Gacela de amor en Marruecos» (*Al-Motamid*, 1 [marzo 1947], p. 11), en la que Cesáreo Rodríguez Aguilera dice:

Por el camino de un puro recuerdo adolescente
—úmida y encendida amapola—

y en la mano el corazón desnudo
como un cáliz inocente y sencillo,
he llegado a ti, ¡oh!, Marruecos!

Y cuando el yo se ha asentado en el paisaje imaginado e ininterrumpido de la memoria, cuando la interioridad se presenta condicionada por la exterioridad que la trasciende y a la que afecta, en la nueva realidad del tú-otro y asume la relevancia de lo diferente, se lee:

Pero yo sólo he podido beber
la copa de tus colores simples,
donde la luz anuncia el lejano confín
de la arena del desierto
e invita a crear tu leyenda entrecienida,
donde se dan expresiones de tu fe,
creadores de la estampa emocionada
de una humildad multitud que danza, grita y reza
y daya en la paz de la tarde
un grito huido y monacorde
como lirico dardo
de la pasmosa permanentemente de tu agonía;
donde el peso y el dolor de mi vida
han llegado a diluirse
poseídos del grito panorámico
que en calidas notas se expresa
que su paz y su belleza siempre renovadas
son mis mismos oscuros sentimientos,
porque hay un punto remoto
donde se hunden las eternas inquietudes.

Y la luna puede descubrir el «traje oriental» de la amada para alcanzar la «dicha del olvido». La valoración estética se alcanza en el proceso de producción de una nueva luz e imagen en las que las diferencias alcanzan una nueva significación: la construcción hiperbólica y contradictoria de la nueva topografía. La alteridad refulge en la exterioridad que parece sobrepasar toda capacidad de acogida del yo. En cierto modo, es lo que ocurre con Vicentiano Grímer Alonso cuando en *Al-Motamid*, 13 (marzo 1948), p. 3 publica una «Kasida para el sueño» en la que lo importante es ese revestimiento presuntuoso y técnico de la poesía árabe donde la ensoñación amorosa («Si este sueño que azuzan las estrellas / en bandada veloz...», así comienza el poema) y la sensualidad (incluso con «lunas unidas y ácidas» o el «paso de camello saciado») puede cumplirse.

Frente al olvido, la memoria de otras realidades concretas y su fuerza desvalorizadora que antes que lo inmenso opta por lo pequeño más o menos amable y armonioso o fantástico-impensable en un occidental: realidades a veces tan exóticas como «El Guetrab», es decir, el agudador, en una prosa poética de Antonia Coslado Arévalo, que apareció en *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 3: «Tu sombra es esta luz árabe que tienen los rincones. Llevas en

la espalda el mundo negro de un pellejo tenso y frío. Y te pesa esta alma suada, celosa del cristal de tu entraña. Tus ojos de carbón tienen la brasa de una vida remota. Dentro del agua que repartes, van diluidos los trocitos oscuros de tu vida herética». (Ibidem); o los tópicos de la mezquita, el almuecin, el azul, las palmeras, la armonía... en otra prosa de María Eugenia de Mergelina titulada «Di, ¿qué sueñan aquellos musulmanes?», en *Al-Motamid*, 3 (mayor 1947), p. 3; o el poema de Miguel Rodríguez Valdivieso titulado «La camellera»: «La camellera va / en el paisaje de las acacias» que apareció en *Al-Motamid*, 10 (diciembre 1947), p. 10.

A veces, este exotismo más o menos consciente es sustituido por una elaboración en la que la aspiración a lo nuevo no tiene que ver con una moda efímera (se mantiene durante toda la existencia de la revista en variantes), sino que se plantea como consistencia histórica en la que el pensamiento o el yo del poeta trata de visualizarse en la nueva realidad: la finalidad del poema es provocar ese yo en una verdad universalizadora, imponente, incluso abrupta, en la que el yo se debate entre el todo y la nada, entre la verdad del yo que da razón de todo y esa armonía universalista que lo organiza. Así, Jacinto López Gorgé,⁹ en *Al-Motamid*, 12 (febrero 1948), p. 10, escribe:

Yo no soy éste que aquí lucha
contra un destino duro y sordo,
Yo soy aquel que contemplaba
la limpia tarde del otoño,
cuando mis ojos no sabían
de este silencio doloroso.

Yo no soy éste que se acerca
desnudo al tiempo del sollozo,

⁹ La obra de Jacinto López Gorgé, desde su actividad poética a su trayectoria como crítico literario y antólogo, puede verse representada en los siguientes libros de poesía: *La soledad y el recuerdo*. Alicante: Colección Itachi, 1951. *Signo de amor*. Melilla: Muro y Laurel, 1954. *Nuevos poemas de amor* (1957-1971). Madrid: Rialp, 1971. (Col. Adonais). *Dios entre la niebla* (1957-1972). Salamanca: Delegación Nacional de Cultura, 1973. (Col. Alameda). *Antología poética* (1947-1979). Pról. Luis JIMÉNEZ MABROS. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos / Diputación Provincial, 1981. *Al-Motamid, mi cronica y mi memoria*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995. (Col. Libros del Aire). *Sonetos de media vida*. Melilla: Ciudad Autónoma de Melilla, 2001. (Col. Textos multiterrenos). Como antólogo ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Medio siglo de poesía amorosa española* (1900-1950). Tetuán: Crenades, 1959. (Col. Biblioteca Adán y Eva). *Poesía amorosa Antología* 1919-1964. Sel.: prólogo y notas de J. López Gorgé. Madrid: Alligrama, 1967. (Col. Poesía Española Contemporánea). *Poesía crítica en la España del siglo xx* (Antología). Ed. Jacinto LÓPEZ GORGÉ y Francisco SANCHEZ. Madrid: Vor, 1978. (Col. Taller de Poesía Vor). *Antología de relatos narrativos en lengua española*. Pról. Antonio GUA Ed. Mohammed CHAKOUB y Jacinto LÓPEZ GORGÉ. Granada: Iberoarte, 1985. *Narraciones en la poesía española contemporánea*. Granada: Ubago, 1990. *Nueva antología de relatos narrativos*. Granada: Por Rival, 1999. También tiene una antología poética de Mohammed SANUC, titulada *Del fuego y de la luna y otros poemas* (Antología). Sel.: pról. y notas de Jacinto LÓPEZ GORGÉ. Madrid: Rialp, 1990. y ha publicado un estudio sobre *Borbudillo*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1997.

a la mirada estremece
de ese destino, duro y sordo.

Yo no soy éste, soy el puro
canto que halla la flor del gozo:
soy aquel niño ya lejano
de éste que lucha libre y solo.

El yo, pues, radicalmente anti-utópico y anti-totalitario, arrebatado por el canto, en medio del silencio incommensurable de la diversidad evanescente. El ser personal, el yo está en la frontera, en una estructural coincidencia consigo mismo y en ese «tiempo del sollozo», ese «desuro» de lo improbable, incasamente impulsado por la inquietud, por la fatibilidad. Es el problema de la identidad y el vitalismo en lo diferente en esos nuevos códigos inabarcables, como la vida, que desordenan los valores seguros de la infancia en la soledad de las emociones puras y envolventes de la juventud o madurez.

Cuando el yo puede suministrar nuevas interpretaciones de la realidad porque ésta es muy diferente; es que podemos producir un discurso nuevo y eso significa que adquierien vigencia las diferencias que detectamos, que esas diferencias legitiman la nueva propuesta de poesía: alcanzan un 'valor' por que difieren de lo conocido y cantado habitualmente. Pensamos, por ejemplo, en lo que puede leerse en Enrique Sansano cuando en *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 6 publica el poema titulado «Nirvana (en el silencio del Yebel Sahla)», donde leemos: «No hay nada en la lejanía: / todo es paz, quietud inmensa», y todavía añade: «No hay nada en el infinito, / no hay nadie sobre la tierra. / El tiempo ha roto su turno. / ¡Ay, reloj, con catalepsi!», (ibidem), donde el texto se cierra en su propia enunciación nihilista, en el acontecimiento mismo de la lengua y el acto de hablar o 'vivir en' se sitúa en la negatividad del silencio.

Sin embargo, cuando apuntábamos que la igualdad en la diversidad es índice de modernidad utópica queríamos indicar también que las diferencias producen un desplazamiento especialmente visible en los *locos fictos*, esto es, los lugares de ficción son ahora ciudades... exóticas o diferentes. Los mecanismos de localización: Larache, Tánger, etc. nos sitúan en la relación ciudad-literatura, es decir, lo que vamos a leer son ciudades básicamente *inexistentes*, producto de un imaginario diferenciado, un ámbito o espacio en el que se mueven o propician imágenes más o menos reales o rasgos memorísticos, nostálgicos, etc. Y es que el hallazgo urbano puede servir de anclaje frente a la angustia nómada o a esa inmensidad del desierto y su nada.

Las ciudades aparecen desde el poema «A tres ciudades muertas en el Rif», de Federico Schimid Vidal, que se publicó en *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 9, en el que se refiere a «Bades»: «Te has quedado en peñasco adormecido, / y por el cauce seco, a tu costado, / se escapa hasta el recuerdo de tu olvido», «Mocem-Ma»: «Plenitud de dolor, que te condena / a apurar esa pena, gota a gota: / que acuna, duna a duna, tu derrota... / Caridad de sudario,

hecho de arena.» y «Nekor»: «Cementerio de halcones. Muerta siega. / Roca dura y feroz que te sofoca, / rota tu vida ya, rota tu loca / cadena de alborotos por la vega»; que formulan las diferencias a partir del fluir del tiempo, del desplazamiento del sentido en su propia enunciación y el acto de hablar queda diluido en la inteligibilidad o configuración del propio texto, en la ruptura del tiempo cantado y el espacio naturalmente construido. Pero las ciudades pueden encontrarse en poemas en los que la utopía de lo otro, de lo original, caracteriza las nuevas realidades: es lo que ocurre en Miguel Rodríguez Valdivieso, cuando en el «Poema que se dice solo», que se publicó en *Al-Motamid*, 3 (mayo 1947), p. 9, podemos leer:

Tánger... Tánger...
Sándalo de bruma con laureles.
El eco del contrabando
del viento viene.

«Oh, mi vida en el refugio,
qué sola, qué sendero sin gente!
Las espumas de las olas
me prefieren.

En el que, frente a lo estereotipado de lo idéntico y unitario, el texto parece que se disgrega en un Tánger internacional apenas insinuado o entrevisto, algo que también ocurre en su poema «Yo espero», publicado en el mismo número y página, donde: «Hay en todas las mezquitas / de la noche / una irradiación de horas / a deshoras», y estas distinciones 'naturales' en las que la lengua fija las correspondientes diferencias existentes, incluso en la trivialidad del paso del tiempo, van conformando una poesía también disintila. Lo de menos es la acumulación de anátesis o metáforas exóticas (por ejemplo, el canto del muecín llamando a la oración nocturna) porque lo decisivo es la fijación de la enunciación como un sistema de emplazamientos para las interacciones vitales en un nuevo discurso construido.

Pío Gómez Niza es lo que formula precisamente en «Poeta en Larache» (*Al-Motamid*, 18 [julio 1949], p. 5), en el que el yo se inserta «donde crece la flor y el viento estira / sus dolidos cabellos por las calles» para situarnos al alba: «De madrugada el Balcón / altivo de la bahía. / Yo solo...». Donde el yo del poeta como lugar de vida se superpone y se imbrica en ese espacio urbanístico regido por un tiempo cósmico y fenomenológico. Lo fragmentario del texto se articula en cinco momentos y, de este modo, se centra en la diferencia:

Minarete: torbellino
de piedra subiendo al cielo;
de la palmera relevo,
del pájaro línea y ritmo.
Para nosotros camino
fácil para bien soñar,

que no para caminar
cielo arriba sin trabajo
mientras se entrecan abajo
los caminos de la mar.

Esa diferencia es indiferente, valga la paradoja, al nosotros identitario, porque lo importante es el urbanismo de Larache: «La ciudad una campana, / y yo en el centro: badajo / Si yo golpeo es que va / mi corazón golpearlo». Si el final recuerda a Machado en ese esencialismo más o menos metafísico del «dame el camino del mar», que es como concluye el poema, nos interesa destacar la línea de temporalidad como elemento retórico, un cierto irracionalismo detectable en todo el texto, los dos conformativos también de esta propuesta poética.

Ese paso del tiempo que comentamos es decisivo en un texto que titula, precisamente, «Los romances de las horas», de Pedro Olávatti, que se publicó en *Al-Motamid*, 4 (junio 1947), p. 9, un extenso poema en cinco fragmentos, el primero lee:

«Arcila al amanecer»
Aure violeta en la penumbra
que desvela bastiones y murallas
El mar quieto susurra
entendiendo la arena de tus playas
Las estréllas se van
por la Puerta de Tierra.
Un almudano reza
canción que me despierta

Oh, Arcila, que de azul pasas a blanca!
Reina de la Garbía,
dentro de tu elegancia castellana

La oposición entre lo construido y lo no construido, entre la arquitectura y la naturaleza centran este primer momento temporal. Y, a continuación, sigue la ciudad «por la mañana», en la que «la luz es dorada y clara, / el sol se besa en tu roca, / en tu torre y en tu plaza»; al mediodía, cuando los vecinos del campo «traen trigo, avena, mijo, / traen carne, huevos y pasas...», y esa «algarabía» o ruido de zoco es sustituida por la calma «al anochecer» para concluir «por la noche» en una «Arcila transida en oros / [que] se desnuda en violeta». Y termina en un recopilatorio descompensado temporalmente: «Arcila en el día sueña, / Arcila en la noche reina, / Arcila en la tarde espera / a su barca y a su estrella».

Este transcurrir temporal ubicado o centrado en lugares diferentes lo encontramos también en el poema «Cantares», de Andrés Sánchez Pérez, aparecido en *Al-Motamid*, 11 (enero 1948), p. 9, donde el amanecer se sitúa, otra vez, en Arcila: «Triunfa la aurora rosada / en la playa deleitosa...»; la noche veraniega, en Larache: «A la luz de los luceros... / mocitos almadraberos / en

sus barcos jarraneros / se cantan por alegrías»; la primavera, en la mañana de Ketama: «Pretende el viento suil / que se doblegue el bosque / para rendir homenaje / al fuerte cedro gentil / noble sultán del paisaje»; el sol del verano, en Beni Ulichok: «Montes ásperez desnudos, / cumbre, barranco y canchal, / poblados y campos mudos...»; para terminar en Tánger: «Allí la nueva Babel, / esclava del caduceo, / es país de forcejeo...» (Ibidem). Y es que la sucesión temporal entreteje los acontecimientos y los lugares en los que el canto celebró tanto esos momentos como los espacios.

La orientación hacia lo nuevo no es arbitraria ni caprichosa: se despliega por ciudades tópicos como Xauen Asl, como esta ciudad, titula un soneto Baldomero Platero, que publicó en *Al-Motamid*, 5 (julio 1947), p. 4:

Estás presa entre muros de granito,
cual favonita de un sultán celoso,
adormecida al pie de ese coloso
cuya cima se eleva al infinito.

Posturada ante su altar, duro gráfico,
emanado de un mundo silencioso,
sacerdotisa de perfil hermoso,
mantenedora de su eterno rito

Luz y belleza que a lo vivo toca,
llenando el alma de placer radiante;
malaburismo de insados rayos

que al resbalar sobre la dura roca
se traduce en cascada fulgurante
que envuelve tu figura en sus desmayos.

Con el que se formula una memoria histórica en la que lo dominante es garantizar la belleza diferente y cómo esa diferencia irrumpe en el mundo de la identidad: urbanismo singular, religiosidad silenciosa, luz, color... Quizá se subraya más la presencia de lo natural que lo construido porque la ciudad destaca sobre un fondo de deslindes y demarcaciones naturalísticos. Por eso, la ciudad reaparece en «Ras el Mina (Recuerdo de Chauen)», de Francisco Espinar Lalluente, que apareció en *Al-Motamid*, 12 (febrero 1948), p. 7, en el que la urbe es: «Agua de pulona / zurea / en la alta peña, / Espuma de cielo / que alumbra la tierra». La ciudad, pues, es entrevista por metáforas luminosas más allá de lo que siempre ha sido así, porque la pasividad se rompe con este enloque en el que domina la ambición por formular lo nuevo. Ocurre también en el poema «Ciudad», de María Frau Alou, publicado, dentro de la serie «Miniaturas de Xauen» en *Al-Motamid*, 18 (julio 1949), p. 8, que se inicia con interrogaciones retóricas:

¿Qué dedo te sostiene
la arcada virginal,
la tierra mano de la cal y la yedra?

¿Qué palabra de amor
se perfica en ti,
para que todo tu clamor exalte
mi callada ternura?

¿Que lluvia te humedece los labios
con tu breve alegría,
para calmar tan delicadamente
tu abrazado desnudo?

Y concluye en esa apuesta de soledad («soledad de Dios») en la que lo decisivo vuelve a ser la relación yo-tú o lo conocido frente a lo diferente en una estrategia cultural que trasmite valores, desde la condición del conocimiento directo de esas realidades diversas que activa la singularidad en esa contrapartida espacial que destaca la racionalización del lugar para terminar con el irracionalismo de la tierra habitada por la geografía. Todavía Manuel Álvarez Ortega titula otro poema «¡Oh, Xauen», en *Al-Motamid*, 19 (noviembre 1949), p. 3, en el que la retórica oriental cristaliza en uno de los momentos lúcidos en el que la geografía o lo natural es correlato exacto de lo artificial construido, el comienzo lee:

En el corazón llovido de la tarde
tus breves piedras amarillas
son un lento río de llorosas palabras
que giran en silencio tu desvelada soledad,
¡oh, Xauen!

El húmedo rincón de tu desierta montaña,
el cansino llanto de tus ciegos mendigos,
la larga ternura que cruza su regia carne
insistentemente corroída de añosa indolencia musulmana,
tus tejados de ópalo consumido por la boca desdentada del tiempo,
tus paredones de imposible miseria,
tu mínima vida, Xauen, tu ancho muerte,
son lo mismo que un torrente coagulado en el incoloro mar de los días,
un pecho roto en fugaces vahidos de kif y sándalo.

En el inicio, la pereza como caracterizadora, los olores como elementos temáticos nuevos y los colores. La retórica oriental en contrastes, sinestesias y anáforas con versos que necesariamente se extienden o alargan porque *rezan* frente a la invocación brevísima de la ciudad, en una especie de kasida española:

¡Oh, Xauen!
Nunca muestra frente será rasgada por el llanto dorado de tu torre solitaria.
Nunca muestras siestas lauras doloridas al unísono canto que despierta por
tus senos heridos.
Nunca la oración del muecín en el ocaso
será en nuestras manos una amargura bella que se quiebra al prenderla.

¡Oh, Xauen!
¿Cómo olvidarse ya de tus horas tejidas de nubes dulcissimas y sombras?
¿Cómo cercenar el encanto litúrgico de tus piedras sacras?

¡Ah! Un día caeremos vencidos en tu melancólico morir, Xauen
Y todo el manantial de voces que ciñe tu cintura,
toda tu amarilla tristeza
será en nuestros labios un soplo dilapidado de palmeras
que cruza cual un salmo doliente por la tierra
carcomida dureza de tu sangre berbere... (Ibidem)

Afirmar la potencia de la escritura para afirmar la diferencia como un valor temporal difuso, esa «boca desdentada del tiempo», esa metáfora de la *vejez* o decrepitud, la ciudad sagrada por antonomasia, la urticia, la belleza que se destruye... y la nostalgia, quizá la asunción de que enumerar las diferencias en realidad no signifique nada para nadie, de aquí el final inconcluso en esos puntos suspensivos, la experiencia urbanística visualizada en cartografía, su textura... excepto quizá el logro de la belleza. Pero la serie de poemas sobre la ciudad del rezo concluye con el poema titulado «Xauen», de Francisco Salguero, que apareció en *Al-Motamid*, 27 (febrero 1954), p. 8, se inicia desde la perplejidad de lo imposible:

¿Cómo nombrarte, cómo decir tu nombre?
Una lejana lluvia conmueve tu seno escondido,
un confuso oleaje hizo vibrar esta mañana
bienherida de fuentes y de pasos.

Acariciar, recorrer tus apretadas callejas,
tu lento laberinto; tus torres, de puntillas
al sol; mirar los pájaros
cómo sorben, tan breves,
la lágrima caliente de los cielos. (Ibidem).

La diferencia originaria en su propia enunciación invita a la sugestión y en ella con el espacio urbano imaginado, insinuado el hombre occidental tiene que desprenderse de sus características vitales ante la aparición de lo *auténtico*, esa estructura estable de lo urbanístico y su paisaje en la que el *remito*, el paisaje cuasi-rural y el yo de la enunciación coinciden:

Tan dulce perderte, vagar, ir quedamente,
sin saber, sin saber, solo en la dicha
que derrama la aliva cabeza de los montes;
solo, solo en la palma débil de la mañana,
cuando tus torres se quebran de secretos,
cuando tus puertas arden, y el deseo
libera en nuestros campos su galope. (Ibidem).

Y en este ámbito nuevo, ciudad y amada se confunden, se mezclan e igualan, y la banalidad desaparece. Ahora, la poesía no puede ser banal, porque

es producto de un esfuerzo muy especial: el sentido de la palabra propicia un efecto de belleza en lo diferente y auténtico, algo que sólo es posible por el conocimiento directo en el que el espacio ralentiza la experiencia temporal en ese fundirse de lo urbano con lo natural.

Para terminar este aspecto que comentamos, tendríamos que hacer referencia a un grupo de poemas que giran en torno a otra ciudad, Melilla, situada al margen del Protectorado, pero con elementos de referencia: Monte Gurugú, Mar Chica, etc. que sí se integran en la Zona que perteneció al Protectorado español. Son textos de Pío Gómez Nisa, Eladio Sos, Juan Guerrero Zamora e Íñigo Xavier de Aranzadi. Los más numerosos son los de Gómez Nisa, que llega a publicar una serie con el título genérico de «Melilla en el aire» (en los números 2 [abril 1947], p. 10, núm. 9 [noviembre 1947], p. 12, núm. 16 [mayo 1949], p. 11) y los más dudosos serían dos poemas de Miguel Fernández titulados «Elegía en la tarde», que apareció en *Al-Motamid*, 27 (febrero 1954), p. 10 y «Como esta sierra lenta», en *Al-Motamid*, 32 (octubre-diciembre 1955), p. 9, en los que, muy probablemente, es la ciudad la que explica el desarrollo de los poemas.

Pío Gómez Nisa, pues, inicia su «Melilla en el aire», con el subtítulo de «Canciones», en *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 10. La primera canción que publica es la entrada a la Ciudad Vieja, a su primer recinto fortificado, conocido popularmente como Melilla la Vieja o Pueblo, y lee:

Para pasar esta puerta,
transformad el alarío.

Para atravesar las calles,
domad todos los gritos

Para comprender su altura,
asomados al vacío,
envolviendo la mirada
en algodón y siglo.

(Melilla la Vieja duerme,
estacionada en un siglo) (ibídem).

Aunque este primer recinto responde a una construcción del siglo XVI, la Puerta de la Marina a la que se hace referencia es del siglo XVIII y en su similitud de sillares exige el cambio de actitud del visitante ante el medio de vida y civilización o civilizaciones («dominad todos los gritos») al que se accede. El poema traslada y articula un modo de concebir la existencia en un urbanismo real en el que se impone la *dureza* de lo temporal. La subjetividad de la diferencia en la ciudad española también está presente en la segunda canción titulada «Notas para una fiesta de toros, en Melilla»:

Dejad al moro, por Dios,
conocer la algarabía

de las palmas, dos a dos!
Que monte una yegua pía!

En la que esas estrategias retóricas, a las que hemos aludido, se vinculan con la propia individualidad del poeta y, en este caso, ese individuo no puede considerarse como generador de lo otro. El individuo o sujeto aparece como idéntico a sí mismo y en la tercera canción encontramos un título significativo: «Ausencia de minaretes», porque el espacio urbanístico es el medio de inspección de actividades humanas, de aquí estos versos:

(Abajo, sin minaretes,
Melilla deshabitada.)

Para volverlos a hacer,
vendimid la leche blanca. (ibídem).

Sin embargo, la serie de poemas no se reduce a la ciudad y, así, aparece «Mar Chica», una formación natural que pertenece a la vecina ciudad de Nador, en la que la percepción de lo real se abre a los matices de la irracionalidad y lee:

Un anillito de arena,
con agua salda y fresca.

¡Muy salada!

Para que el pez plateado
juegue a la gallina ciega.

Desde luego, el yo estructura cada descripción y, conforme avanzamos, el irracionalismo parece dominar cada momento poético, cada espacio diti-rencial. Es lo que ocurre con el poema titulado «Monte Gurugú» y su doble articulación: «Subida al monte», donde leemos

¡Vamos, muchacha, a la cumbre
del Gurugú, nuestro monte!
Hacia el castillo de piedra,

donde el vendaval se rompe,
¡A beber el agua fresca!

Y a escuchar cómo los ecos
multiplican nuestras voces. (*Al-Motamid*, 3 [mayo 1947], p. 11)

Y «Bajada del monte», que, en la oscuridad de la noche, protege a los emmorados. En los espacios cercanos a la ciudad de Melilla, el poeta puede establecer procesos de identificación o diferenciación; en el primer caso, la descripción se integra en el yo, mientras que, en el segundo caso, se reconoce la diversidad de lo otro en una relación causal que, simultáneamente, afecta a la misma y a alteridad que atraviesan la monótona rutina de la realidad 'natural'. El mismo Gómez Nisa, más adelante, en *Al-Motamid*, 4 (junio 1947), p. 11, poetiza la «Ausencia de Carmen Conde (Vacío de la ciudad de Melilla)», es evidente que recuerda el libro memorialístico de la escritora y los

nueve fragmentos que conforman el poema retrotraen a ese primer recinto fortificado que hemos visto en su primer acercamiento:

Este silencio de piedra
gravita sobre la altura,
batiendo, loco, mis sienes.

Dejando las lenguas mudas,
hay que pasar por el túnel
buscando su canción última.

La poesía no es un juego de diferencias, en todo caso la elipsis o la supresión de procedimientos históricos, por ejemplo, saber o conocer que en el primer recinto fortificado hay túneles, no es determinante en la lectura del poema, porque este evoca la niñez o la infancia de una niña en su primera comunión (segundo fragmento), la despedida de la ciudad en barco (tercer fragmento), la separación de la ciudad a través del mar (cuarto fragmento), la evocación de la gaviota-nirada de la niña que marchó (quinto fragmento), la rememoración del pensamiento de esa niña (sexto fragmento): «¡Campanas, volad al aire / campanas!», etc.), una nueva vocación del personaje a través del viento de poniente (séptimo fragmento): «¡Ay, que el viento del Poniente / vaya empujando la rúa...», porque los vientos entre poniente y levante son característicos de la ciudad), invocación al farero para que siga «¡viendo de plata el mar!», es decir, cumpliendo con su función de iluminar y podarnos encontrar a la escritora (fragmento octavo), para acabar con la interrogación: «¿Cuándo la piensas, Melilla, / en su ausencia, recobrar?» (con la que se cierra el noveno fragmento y el poema). En el texto asistimos a una especie de odisea del espacio sucesivamente vivido, consumido, recorrido, habido, abandonado... en una singular ontología del *lugar*.

El proyecto de poesía oriental en manos de Pío Gómez Nisa trata acontecimientos en los que lo nuevo o diferente no es estéticamente relevante, porque parece que le interesa más esa fenomenología de los lugares de los que se ocupa, cómo se encuentran, se abandonan, se pierden, se recuerdan, etc. Pero su memoria cultural puede establecerse en un intertexto y el recuerdo de Manuel Altolaguirre y su cita: «Las barcas, de dos en dos...», generar dos poemas titulados «Salida de las barcas» y «Llegada de las barcas», en la que el final irracionalista nos devuelve a Melilla: «¡Proa a Melilla! / ¡Ninguna / red se vuelva sin quitar / pececillos a la luna!» en *Al-Moramiid*, 6 (agosto 1947), p. 13. A partir de aquí, Gómez Nisa retoma su serie «Melilla en el aire» y en *Al-Moramiid*, 9 (noviembre 1949), p. 12, aparece uno de los elementos caracterizadores de esta poética oriental: la palmera, que ahora se pluraliza y sirve para rememorar o evocar la infancia:

Nos cortaron las palmeras,
porque los niños tiraban,
contra las copas, sus piedras
(¡La Benčina, el dátul verde!)

En este caso, la serie se compone de tres poemas más. El siguiente es el titulado «El surtidor», un elemento urbano; continúa con «Gurugú», esto es, el monte cercano a la ciudad, donde se lee: «Sin la montaña en la espalda, / Melilla parecería / Sevilla sin la Giralda», en el que lo diferente alcanza una nueva verdad, porque el poeta no puede olvidar su procedencia sevillana que, especialmente, se recrea, en «Río de Oro», el río seco, que desemboca en Melilla:

Que el pez de este río se ha muerto,
que la luna es una amante
—amante de amor—, herida,
sin espejo en que mirarse.

Ay, lluvia que volverás
dándole entrañas al cauce.

Por último, Gómez Nisa, en *Al-Moramiid*, 16 (mayo 1949), p. 11, incluye su última serie de «Melilla en el aire» con seis poemas-canciones. El primero es el titulado «Levante»: de nuevo, un elemento caracterizador de la ciudad, el viento de esta orientación, que propicia un ambiente húmedo y el irracionalismo que recorre el texto: «¡Por las calles corren peces. / Por el cielo pasa el mar!», y, más adelante: «¡Para estas peñas resacas, / todo el Levante del mar!». Sigue un «Aviso», cuyo comienzo lee:

La tarde, de invierno, fría.
El moro con la chilaba,
y el viento por las esquinas,
soñando con cunibres blancas.

En el que lo irracional como elemento caracterizador quizá no deba entenderse como pura arbitrariedad, sino como contextualización de lo diferente, una ensoñación de la diferenciación cultural y «Que ese viento no se lleve, / como una flor tu chilaba», en la que quizá lo decisivo sea no tanto lo nuevo, como el logro de lo original para alcanzar una cierta eficacia poética, algo que ocurriría en la evocación del colegio de los hermanos lasallanos, una institución en la ciudad de Melilla, el siguiente poema o canción con el título de «Molino (Colegio de los Hermanos)», en el que es decisiva la imagen de ese molino del título, o en el texto titulado «Amor», donde la «mis que amiga, casi novia» es invocada para alcanzar el éxito amoroso.

¡Llévame a la almena en donde
contemplas Melilla toda,
—niña que enseñas, cantando,
tu juventud a la rosa—
que quiero, cordial entrega,
desposarte con la aurora.

El poema siguiente, «Paloma», supone de nuevo un anclaje en la singularidad metafórica: «¡Quieta en la altura, paloma!», y esa libertad en la hibridización concluye: «(Melilla espera por darte / forma, color, voz y aroma)». Y, otra vez, vuelve a reaparecer el monte Gurrugü que da título al final de la serie: el irracionalismo sigue caracterizando al poema:

Que la noche ha caldo,
y tu y yo en la montaña.
¡Qué vergüenza! Ha nacido
una flor en tu cara.

Si, como cierra el texto, se pueden atar «cascabeles de plata» a la mismísima luna, es que lo decisivo radica en esa libertad del escritor para *imaginar* la realidad, para confirmar una ciudad como identitaria o diferente. Gómez Nisa, pues, traza una especie de dialéctica del espacio vivido, del espacio natural, del espacio habitado que se correspondería con una dialéctica semántica del tiempo vivido, del tiempo cósmico y del tiempo coetáneo o presente. Lo decisivo, por tanto, es articular lo nuevo como ilusorio y la escritura o el poema, como un signo de idealidad.

Por su parte, Eladio Sos dedica «Tres canciones a Melilla» en *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 11: en la primera la invocación del jardinero y labrador, manero y cazador es evidente porque «¡Para Melilla, el mejor / fruto de la tierra querol!» (ibidem). En «Ofrenda», son las esperanzas la clave del poema y la ciudad. Y el «Escudo de Carlos V», que realmente se conserva en la entrada principal al primer recinto fortificado de la ciudad vieja, lee:

Aquel escudo que ves
grabado sobre la entrada
del túnel que a la Alcazaba
lleva del pueblo los pies,
aquel escudo que es
divisa de un Rey que ansiaba
gobiernos para su espada,
vasallos para sus mites;
aquel escudo, —¡pavés
de la ciudad que le trabajó—
mirando al mar se soñaba
velero de su interés. (ibidem).

La memoria cultural selecciona la tutela de la corona, mejor, la tradición de los Ausunias como prioridad y principio de permanencia en el Norte de África. El ámbito o espacio que integra historia, urbanismo, tú... resulta, así, heterogéneo, porque se construye por elementos diversos, pero todos se integran y se relacionan con la ciudad defendida y «soñada» por la emblemática del emperador Carlos, por la importancia de la memoria histórica más allá de una databilidad exacta u originaria: lo importante es la experiencia viva de la inscripción historicista.

Juan Guerrero Zamora publica su «Ciudad menor» en *Al-Motamid*, 4 (junio 1947), p. 12, un poema-pórtico o génesis de su preocupación poética posterior.⁷ En este poema la ciudad comienza por ser definida genéricamente a través de la simultaneidad y la sucesión en la rememoración, para lo que utiliza la figura de la topografía:

Núbil, ciudad menor,
con la reliquia de soledad aún no destruida,
ciega frente a su origen: dominadora tierra de sudor e inocencia;
codiciando ser urbe: corazón que ensordece

¡Oh esa ciudad menor,
parada en un recodo del espacio,
mujer muerta, dormida, o ya casi viviente,
balcón del mar, nostalgia
de unirse al ancho muslo de la tierra! (ibidem).

El poema comienza trazando transparencias y veladuras y un cierto nivel de sorpresa: no es que desprecie la uniformidad ni la eficacia de la causalidad, pero el análisis o la enunciación de las regularidades, de lo esperable de semboxa en elementos retóricos sorprendentes. Por ejemplo, la descripción geográfica de pequeña península en la metáfora última que acabamos de consignar es transición para valorar los mecanismos cósmicos habitualmente desatendidos:

Ciudad que sueña con desvelar sus noches
y latir en las máquinas, campanas como cóndores,
fiebre de amor, sumirse
en acrecido vuelo
y derramar su oro en réplica de estrellas.

⁷ Puede comprobarse en su libro *Alma desnuda*. Madrid: Colección Minuscul, 1947, y todavía en un libro muy posterior, titulado *Alburriana*. Madrid: Rialp, 1994, donde sigue insistiendo en la misma *ciudad menor*. Las distintas facetas artístico-literarias de Juan Guerrero Zamora abarcan desde su trabajo como director y realizador de teatro y televisión hasta versiones de obras dramáticas o el interés por la historia del teatro. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Tall. Gráf. Edes. Jun, 1948. (Colección Kaliz). *La imagen arcaica y el expresionismo dialéctico*. Madrid: Alianza, 1955. (Col. O Crece o Muere), su monumental *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona: Juan Flor, 1961. 4 vols. *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, versión libre de Juan Guerrero Zamora. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981. (Col. Teatro Clásico Español). *Hamlet*, de W. Shakespeare. Versión de L. Fekisz de Mowatt. Pról. de Juan Guerrero Zamora. Pamplona: Salva, 1982. (Col. Biblioteca Básica Salva). *Las indicaciones van al cielo*. Barcelona: Arca Gráfica, 1951. (Colección Cuadernos de Política y Literatura). *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*. Madrid: Gráfica Clementes, 1955. (Col. El Gráfico). *Proceso a Miguel Hernández*. Madrid: Dossat, 1990. Como novelista: *Enfiteol*. Barcelona: Jans, 1953. *Mitico II (Mithelag)*. Barcelona: José Jans, 1955, con reedición en Málaga: Seyer, 1991. *Entierran a los muertos*. Barcelona: G.P., 1967. *El libro mudo*. Barcelona: Planeta, 1999. (Col. Autores Españoles e Iberoamericanos).

Ciudad descejo de un dinámico pulso,
turbado corazón donde la sangre vibre
frente al mar que medita, beviendo su silencio.

Las relaciones de encadenamientos más o menos valorativos tienen como eje lo urbano en el trabajo de rememoración, en lo necesariamente sorprendente. Y cuando estos valores se afirman, la negación en antítesis de la costumbre o lo reiterativo, lo insostenible de la trivialización vital:

Pero ciudad anclada en la costumbre
Hombres lentos descansan sus ideas,
un manejo de hogares asésmase a los paxos conocidos,
las esquinas recuerdan sus amanes
con una paz de sol, o de sombras...

Por eso se necesita la rebeldía del grito, el impulso de lo irracional, el inmediato dominio de la sorpresa en una crítica genérica que sea eficaz para el yo, en el que el espacio de la escritura despliega la enunciación efectiva para ese yo:

Quizás un grito, una frenie de piedra, una inicial de vida,
quizás un llanto rocoso entre los árboles.
Pero jamás la soledad xentida cuando cercana bruma
de desierto nos llega, tan lejania,
jamás el aguijón de nervios anterior a la selva,
ni el huracán huyente que descalza y después abandona,
ni la paz de los párpados caídos
a la orilla de una danza de almas

La costumbre redime del misterio,
monótonos los días como esa flauta
que toca un esturullo de tres notas...

La costumbre compone miniaturas:
flor en un libro, ensueño acariciado,
luna nueva, la fiesta, la hora, la hora precisa,
Y el rumor es un río de arenoso cauce
que corre por los labios, entre manos serenas,
serenos ojos, sereno amor, noche y día serenos,
serenidad de dogma!

A partir de aquí, de la articulación o formulación del *habitus*, la transición en la que lo urbano y sus elementos caracterizadores: aire, color, amor... fundamentan las referencias a un espacio o ámbito en el que la apariencia de felicidad es engañosa, porque se parte de lo real para llegar a lo posible:

Es feliz en el aire, feliz en el aroma,
feliz en la baranda que el mar lame, llorando por ser huera
Ni el descejo es una lucha de jabalí acosado,

ni el amor una escena que al mundo transfigura
Es la nube tranquila, atada de los vientos;
es la voz que previene, se hace flecha,
es la voz hincada de rodillas sin sentir el vacío,
pero nunca obligada por la raíz que impide,
ni volcán, prolecta,
ni esa potente voz fundidora del hierro
Vida feliz que allana la costumbre,
que se inquiete al sentir un rostro ignorado,
que tuvo un brillo nuevo, maduró, y se hará tierra un día.

Precisamente, sólo cuando se establece el ámbito de lo aparentemente placentero, el yo puede iniciar su rechazo y emprender un viaje... incierto si se quiere, pero lejos de la certeza, de la determinación, de la ritualización de lo estanco:

Yo equivoqué mi alba
Siento el imán lejano de las constelaciones
y el cayado que animará mi errar por un amor de mundos.

Habí ciudad menor,
quisiera ser el hombre que en tu pecho se olvida,
pero el tiempo me vence,
ese tiempo que padece como un rebaño eterno...

La ciudad como ficción, pues, que explica el impetu de la juventud —no puede olvidarse que el poema se dedica a «Melilla, donde dejé mi infancia»— y es ahí, en ese *dejar por otro* donde se justifica la vida y se legitima el valor de la diferencia que, quizá, represente una vida real, intensa, en gran medida insegura o desequilibrada, pero lejos de la costumbre y la repetición para posibilitar la novedad, lo sustantivo de la sorpresa.

Por su parte, Jhigo Xavier de Aranzadi en «Playa de Cárabos», publicado en *Al-Motamid*, 17 (junio 1949), p. 11, fija un fragmento de ciudad casi alienada e irracional en mecanismos de reciprocidad diferentes:

En la noche se rompen
la espuma y el ritmo
a la luz de un desierto
de tarbos encendidos.

En la que lo importante es ese reconocimiento de lo disunto: «En un sueño moreno / se apagaron los niños». Y este irracionalismo poético, cuasi surrealista, relativiza el límite repetitivo del mar: «danza que danza» hasta conducir al lector a una sucesión lineal, a una realidad imaginada, fabulosa y... disunta.

Algo de esto podría caracterizar los poemas de Miguel Fernández. En primer lugar, «Elegía en la tarde», *Al-Motamid*, 27 (febrero 1954), p. 10, en el que el canto funeral se abre con fuerza a través de las imágenes irracionalistas,

conformadores de un mundo en el que la lengua se sitúa como preocupación máxima en la construcción del sentido:

Mientras otro muraba por la ventana el mundo,
tú me hablabas tranquilo de la nieve del campo,
de la escuela que cuelga tus años de humedad,
del trueno o los cedros, del poiro galopando.

Mientras otro silbaba apoyado en la tarde,
los dos bebíamos largo este vino temprano
que golea de un cielo espeso de infortunio
Que lejos de la casa nos íbamos quedando

Y en la aparente tranquilidad de esa tarde de amistad (el poema, además, se dedica a Jacinto López Gorgé), bebida y conversación, de formulación de posibilidades de interdependencias, la sorpresa de la sintaxis del tiempo y la aparición de la presencia de la muerte:

Salir de amados vientos hacia otra espesura
y hallar el aire recto para andar paseando
cuando asalta la noche detrás de una montaña
y tu muerto que empujas se te queda mirando

Y cuando esto ocurre: una sorpresa como ocasión de dolor-muerte, un espacio de negatividad y el límite entre un espacio valorizado y otro negado sólo puede resolverse en palabras y noche:

Yo pienso por mi tierra estas vivas palabras
mientras cerca me hubas de la muerte del campo
y las luces retornan de nuevo en esta tarde
a encenderse en el hombre bajo todos los arcos

Es como si el poeta buscara borrar lo importante de lo no importante a través del trabajo sobre la lengua poética y en ella la ciudad queda casi anula, difusa, apenas entrevista, como vuelve a ocurrir en el poema que aparece publicado en *Al-Motamid*, 32 (octubre-diciembre 1955), p. 9 y titula «Como esta siestepe lenta», que comienza:

Como esta siestepe lenta que los días
va cubriendo de oro, de un polvo de constancia,
yo, en mi ciudad que nada puede ofrecer en su tedio,
tengo mis claros objetos encima de las manos
y siento que vivir es tan sólo perpetuar los instantes
de esta nueva inmanencia desbordada
cada vez que se yergue la conciencia con júbilo.

Casi asistimos a la formulación distintiva, a aquella que distingue entre una diferencia en 'esencia' y una diferencia en 'aparencia', y donde lo importante sería no ese urbanismo del tedio, sino el «asombro» y el pánico, la

apertura de la amistad (en sucesión aparecen los amigos: José Gálvez, Jacinto López Gorgé, Francisco Salguero, Manuel Álvarez Ortega, José María Palma y Antonio Lucena; además, el poema se habla dedicado a otro amigo, Vicente G. Valero), el amor... y, sobre todo, la poesía, por eso concluye:

Poblados por el tedio, me pregunto si existen
dentro del corazón todas estas verdades,
pero nunca me llamas por mi nombre
y espero poserte en mi marcha gloriata.

Pero, en segundo lugar, en *Al-Motamid*, 28 (septiembre 1954), *stp*, «Anfí-lona para comenzar el tiempo nuevo», en el que lo que venimos comentando alcanza una de sus máximas formulaciones, el inicio lee:

Nuestro continente es igual que una soberbia mitiga,
nuestros descos son un osario que ninguna lumbré levanta,
nuestros amigos no son más que bebedores, instes,
nuestra ciudad es maravillosa cuando estamos dormidos,
nuestra libertad es el mito más sacrificado por la fe que nos queda

Y cuando ese horizonte de lo real se establece por la combinación de lo urbanístico con lo mítico o utópico, deviene la ruptura del lenguaje en esa vuelta al 'origen', que se condensa en el final del poema:

Tiendo mi gabán bajo los cedros y desde allí miro el mundo
Me conformo con un buen tabaco,
con esta muchacha dulce,
y algo más de aire para respirar la vida.

El carácter difuso de las diferencias está falto de garantías, la inseguridad de la identidad sólo puede ser compensada por un gesto de escritura, por ese mantenerse abierto en el proceso mismo de la enunciación, por la palabra que se sitúa más allá de la monotonía y trivialización en el movimiento de la diferencia, porque, de lo contrario, caeríamos en ese tedio o aburrimiento de lo indiferente que genera la cotidianidad, especialmente en un espacio urbano caracterizado por el *ennui*.

III.3. LA SECCIÓN POESÍA DE MARRUECOS

III.3.1. Alfredo R. Bufano

La construcción de una poesía oriental alcanza uno de los momentos más relevantes cuando se dedican, como apuntábamos, cinco números de la revista a una sección denominada POESÍA DE MARRUECOS: en ella la limitación del lugar, incluso del tiempo, se pone al servicio de una estrategia de construcción metafórica en la que la superación de las desigualdades se formula

en enunciados en los que la utopía es siempre una posibilidad, como mostró Trina Mercader, aunque sobre ella volveremos. En el número 21, aparecido en julio de 1950, p. 5, Alfredo R. Bulano⁴ participa con cuatro poemas. El primero, titulado «Herbolano», pone en práctica esta poética con el referente de «Tánger», en el que el tendero con sus «ojos de hechicera» y en su «necester de Tecóctio», presenta:

Aquí la herba que cura,
aquí la que da alegría,
aquí la que el sueño trae
y allá le da a la fatiga

Dame, Esculapio, tus hierbas
en trunque de estas sonajas
hechas con oro de luna
y plata de juglaría.

Bulano parece ser consciente de que toda innovación siempre tiene que ver con un fragmento limitado de la realidad que se pretende construir o cantar y el discurso se inserta en un entorno ya establecido con una cierta garantía que se hace operativa en la referencia historicista y las metáforas ópticas. Así, ocurre con la brevedad de «Mezquita», que, en la inmensidad, lee:

Bajo el cielo sin límites,
en el desierto que la luz dilata,
sola, pura, con algo de paloma,
relumbra al sol una mezquita blanca.

Lo mismo sucede con la singularidad de «Estampa» sobre una mujer y su angustia de soledad «bajo los cielos fúlgidos del África». En realidad, estos poe-

⁴ En una reseña bio-bibliográfica aparecida en la revista *Verbo. Cuadernos literarios*, [sin numerar], (diciembre 1948), p. 5, leemos la propuesta de R. Bulano.

Nacido en 1895 [1] en una magnífica provincia pránica en la zona argentina. Una sencilla frase, un olor a yerba mate, una continua crítica a la naturaleza, pluma y nore la poesía de este cristianismo poeta. A través de su obra se comprende que su diálogo es fácil para la amistad del papero. Se diría que Dios creó los paperos juntos, para que en misma actitud, Bulano los cantara. Poesía y Oración es «la vez su vez».

Es un poeta que descubre a Dios en la naturaleza y se pierde en los misterios, en un llamado diálogo con las cosas de Dios, árboles, ríos, piedras, nubes, flores, aves, voces, animales. Y todo es para su reino verso cristiano o para la limpia y sencilla canción bujarra, o para el eruditismo romántico de verapere. Juan Pablo Urquiza *Urquiza argentino contemporáneo*

Federico de Oñis, en su *Antología de la Poesía Española* lo califica de «poeta delicado, que a través de su obra, clara, sencilla, muestra un sentimiento de la naturaleza hecho de gracia y religiosidad».

Desde 1925 es Bulano profesor de castellano, literatura y geografía de la Escuela Normal de San Rafael (Mercedes). Miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras. Entre sus numerosas obras poéticas publicadas destacan: *El verso moderno*, 1917; *Poesías de Provenio*, 1922; *Vital de Soledad* (Primer Premio de la Provincia de Cuyo), *Reminiscencias*, 1928 (Primer Premio Nacional de Letras); *Poesías de Cuyo*, *Provenio de Cuyo*, 1940, etc.

La vertiente religiosa de su poesía, su pasión por cantar la naturaleza y la vocación por la sencillez establecen un vínculo poético inevitable con Trina Mercader y su obra.

mas breves son una especie de preparación para el más ambicioso y complejo titulado «Atardecer en los campos del Atlas», en el que la utopía deja de ser irrealizable cuando se propone y consigue formular el espacio de la diferencia:

Negros cúmulos suben
desde las cumbres hacia el torvo cielo.
¡Qué soledad de valles y colinas!
¡Qué fosca gravedad la del silencio!

Pequeñas vacas rufas
con lentitud se mueven a lo lejos.
Montado en un pollino diminuto
pasa, lepra y dolor, un portosoero.

Solitarios pastores
marchan en pos de sus rebaños negros
Como viejas raíces se recortan
en la tarde los cuernos de un igueto

Los versos iniciales nos sitúan en lo inabarcable, en la dimensión inaprehensible, pausado por elementos de vida asumibles (esas vacas, el pollino, los pastores...), en el que destaca el representante o el signo de la pobreza, esa sinéctica metáfora que define por «lepra y dolor». La serie de exclamaciones sirven de transición:

¡Señor, nunca tan solo
me he sentido en la tierra! ¡Nunca el cielo
me ha parecido más terrible! ¡Nunca
con más angustia percibí el silencio!

Y, cuando el yo se percibe en la soledad y angustia absoluta de ese espacio configurado por acumulación de abstracciones, en la abrumadora carga de la densidad del vacío, podemos llegar a la comprensión final:

Montañas, valles, ríos,
hombres, laderns, árboles y cielos
se mueven como un mundo de fantasmas
vistos en los confines de los sueños.

Entre grandeza tanta
y tanta soledad, yo sólo veo
juncos en su pollino solitario
leproso errante bajo el cielo negro.

En el alto horizonte,
bajo la absurda vastedad del cielo,
sobre su diminuto borrugullo
algo tiene del dulce Nazareno.

Ante tanta infinidad, amplitud, desierto o nada, el yo sólo percibe la sinestesia cristianizada, ese «dulce Nazareno» final en una operación, digamos,

de homogeneización entre la propia vida y la comprensión de lo diferente. En el que la sutileza es el ámbito de la indicación, de lo sugerente, del matiz que *media* en la intensidad poética.

III.3.2. Jacinto López Gorgé

En el número 22 (septiembre 1950) es Jacinto López Gorgé quien se encarga de esta sección. Se trata del «Canto primero» en tres fragmentos o poemas que se inician con una cita bien significativa de Antonio Machado: «Sobre los agrios campos / caía un sol de fuego», en la que la *Tierra de Alvar-gonzález* o, si se quiere, *Campos de Castilla*, sería algo así como un horizonte de referencia, pero no para construir una ontologización del mal que funde o sostenga una nueva lírica oriental, sino para que contribuya a establecer un *orden* nuevo que vertebrase una especificidad única y se desgañe de la banalidad de la repetición, copia o influencia mecánica. Reseñable sería también esta atención tan temprana en la poesía española de posguerra para un poeta como Machado, preterido en estos años. Por eso, el primer poema juega con la intertextualidad e integra versos machadianos en la nueva poesía:

Sobre los agrios campos de esta tierra
donde de amor me muero,
donde el silencio es llama aleteante,
donde el hombre es dolor de tierra sobre el pecho,
donde es llanto la dicha y las mujeres
son como esclavos ciegos,
donde la piedra es dueña del paisaje,
donde a veces el viento
anula la presencia de las cosas
y el mar es un abismo al hombre abierto,
donde la hierba apenas si enarbola
su verde corazón y donde el tiempo
detiene su fluir, su luz antigua,
su caminar eterno;
sobre los agrios campos de esta tierra,
sobre estos campos yertos,
sobre estos campos de mis vecindades,
caía un sol de fuego. (*Al Molinid*, 22 [septiembre 1950], p. 5)

Una sinestesia como «agrios campos» posibilita la trascendencia del fulgor machadiano y su desvanecimiento en ese nuevo orden de luz y esterilidad más allá del significado trágico en un gesto inaugural en el que el cono-cimiento se convierte en dominio racional-técnico de la poesía y de la propia naturaleza, en la definición autorreferencial de la propia voz. Así, el segundo poema es el canto del yo en un territorio tan inmerso en su propia historia: «hombres del Rif que llevan caminando / siglos y siglos en silencio», que, desde el presente, es imposible vislumbrar excepto por la angustia:

Y comprendí, de pronto, que la angustia
del hombre de mi tiempo,
llega hasta aquí también, calladamente,
llega, casi escondida sobre el viento,
a ensombrecer los rostros y las cosas,
llega —¿o estaba aquí desde milenios?—
hasta fundirse con las piedras estas.

Y yo, hombre y poeta, sin saberlo.

En este espacio donde se despliega la cotidianidad de la angustia y el desgano es una apertura y se sobrepone a los modelos impuestos, el yo-poeta puede llegar a ser otra presencia, vivencia de «vecindades» y percibir la realidad diluida en el dolor que también caracterizó Occidente, como sabía este Antonio Machado que se cita:

Pero hoy, que conozco un poco el alma
de los hombres de rostro pardo y seco
que habitan esta tierra de mis vecindades,
ahora que ya conozco sus adentros,
lo que piensan y su razón de vida,
su caminar, sus sueños,
el por qué de su angustia y su alegría
débil tras el dolor pasado, quiero
cantar los agrios campos de esta tierra
donde también, Antonio, caía un sol de fuego,
donde la piedra es dueña del paisaje,
donde de amor me muero,
donde la hierba apenas si enarbola
su verde corazón, donde el silencio
es llama aleteante y las mujeres
son como esclavos ciegos.

Quiero cantar y seguiré cantando
hasta que quede en mí un instante de aliento.

Desde el yo, el riesgo de contemporaneidad es de olvido o ignorancia, desvanecimiento de realidades que cercan al poeta, sólo que, a través de la escritura, el yo se enfrenta y asume, hace efectiva impregnación de tierra, piedra, sol, hombres... y esas presencias explican un canto, una poesía que es más que una simple promesa de modernidad: es el logro de esa propuesta de lírica oriental.

III.3.3. Miguel Fernández

En el número 23 (junio 1951), es el entonces joven Miguel Fernández el que se encarga de realizar esta página o sección de POESÍA DE MARRUECOS con tres poemas, esta vez con título, en el que el primero, «Ciudad», nos sitúa en

una urbe innumbrada, pero Melilla, y los dos siguientes, en elementos externos a ella: Basbel o Casullo de Basbel, el segundo poema, que da nombre a la fortaleza que se divisa desde la ciudad en la cumbre del monte Gurngü, y el «Valle de las adelfas», es decir, en un elemento natural que casi se sitúa en el límite de esa ciudad.

Quizá el problema para el poeta sea cómo compaginar esa construcción poética oriental con la producción de un mundo poético propio. Esta razón impulsa la cita de Vicente Huidobro con su carga de irracionalidad y hermetismo con la que se abre «Ciudad»: «Los ojos guardan algo / que palpita en la voz» (*Al-Moraimid*, 23 (junio 1951), p. 5). En cierto modo, apuesta por un neorromanticismo que imagina la posibilidad de aventuras imposibles; no olvidemos que el poeta era consciente de que esta poesía no podía ser producida por poetas españoles, como ya hemos señalado. Esta línea neorromántica identifica un mundo soñado y creado con un mundo real que se poetiza, esto es, se imagina y así se dota de existencia y se hace accesible. Si recordamos los túneles del primer recinto fortificado, quizá podamos leer el primer poema desprendido de dificultades propiciadas por metáforas abstrusas, sin anclajes en la realidad del poema:

Un dedo, abriendo túnel,
palpó tu firmamento,
comba ciudad que yaces
prendida de un salieno;
mar de hoces en aro
preside con su acero,
el niño que te canta
sólo tiene recuerdos;
nube ancha, frontal
a mis ojos enfermos,
luz que navega airrosa
de monte a monte, quieto.

El peso, digamos, de la realidad sirve para sustraerse o, mejor, situarse al margen de esa asfixiante dosis pragmática de lo urbano y el poema nos aleja de ella con una resignación que se sirve de descripciones elípticas, la historia y la poesía para evitar la anécdota o esas historias episódicas, porque el espacio trazado en el texto es una estructura relacionante, se define en relación con otros espacios propios:

La historia de un alisio
—blanco cuchillo, viento—
por la tierra ferviente
es la voz de mi pueblo.
Hombres en plegamar,
fronteras del aire, esbellos,
y por camino sólo,
horizontal, un cuerpo,
un mundo que nos cede

por tu pica, minero,
un sólo estambre rubio,
vibrátil, bajo el cielo;
y la tierra una lengua,
viembre que sólo una
le rasgó su silencio.
(Los ojos guardan algo,
fuego silvestre y tierno
que palpita en la voz,
desnuda de este suelo;
tu corazón de flauta,
amor, es un desierto
como la amarga sed
que de ti va subiendo.)

El poema, pues, se articula como una intervención imaginativa que quiebra la realidad en las operaciones de lectura y escritura, se despoja de los elementos reales (no se nombra el Gurngü, la península que forma el primer recinto fortificado...), pero metamorfosea las imágenes en un mundo soñado, ganado para la poesía que genera la incertidumbre y emerge y organiza el discurso, que exige la atención del lector al que no deja indiferente.

Este problema retórico o técnico que señalamos continúa también en «Casullo de Basbel». El comienzo nos sitúa más allá de la historia porque abandonarla no significa caer en la no-comunicación, es como si tratara de liquidar o cortar una tradición esperable, pero no línea, y lee:

El cuerpo candéal de las aves
torpemente vacías,
por esta agria soledad del valle
pone cola de niebla abierta y rígida.
¿Quién abrirá la mano en este fuego
para cercarle al mar tanta pregunta,
tanto latido yermo a la vertiente
por donde van los labios hollando un agua oculta?

El derrotado histórico ha quedado preterido por una imagen eficaz, por el poder de relectura actualizadora que trata de re-fundar una lengua poética y, para ello, tuviera que enfrentarse con la dificultad de dar sentido e indagar en otras tradiciones:

Desde esta cumbre donde un Dios urgente
mendiga por la niebla,
y es mendigo de amor el horrelano
abriendo un corazón entre la piedra,
te he perdido riendo en las ruinas
de esa blanca ciudad abandonada,
donde un sólo girón denuncia al hombre
que está muerto en su entraña.
Al filo del arado y a la pisada

del buey surges apenas
como escondida flor que enlapona los ojos
entre ramos redondos de colmenas.

Esta nueva construcción de sentido ancla al lector en realidades 'seguras': la ruina efectiva de la fortificación, la presencia agrícola (el hortelano, el arado, el buey...) en un intento de construir un camino, digamos, poético que remueve la imagen de esta poesía en la experiencia y memoria del presente y, así, concluye el poema:

Te me pierdes, amigo, en esa calle
lustrísima del Ríu por donde vuchres
bajo las torpes aves sedentarias
caídas del puente.
Porque hablar es contigo dialogar con el agua
y comprender el duro terrón, y la bandera
que abierta en esta cumbre nos huere la palabra.
«Cómo buscar entre una flor de lumbré
y detener el alma en ese espejo
de lava que desciende
por mi pueblo de asuca en su costumbre?»
«Qué piadosos fondos en los ríos
hazán crecer la luz como una hoguera
para estos hombres de quebrados sueños
ganando un tiempo a ciegas?»

La exigencia de construcción del sentido exige otro elemento fundamental: volver a leer nuestra propia tradición, entrar en una zona de imprevisibilidad en cuyo interior puede organizarse el discurso poético, como en esos momentos estaba haciendo, por ejemplo, Jacinto López Gorgé, y con ello el poeta ingresa en una dimensión conocida para internarse en un espacio otro que requiere nuevos desafíos por la incertidumbre de la dificultad para lograr esa voz singular. Algo de esto puede apreciarse en el último poema «Valle de las Adelfas», cuyo comienzo es:

Valle de las Adelfas, se le abrasan los pájaros
sobre esa piel que, acaso, es de un toro deshecho
por tanta pinta aguja que desborda
de la más alta edad, hecha costumbre y fuego.
Un río de saliva abre en barro un cosido
de malvas florecillas al hombre que se ha vuelto
del corazón más duro de la altura,
a la tierra que amarga la voz y oculta el viento.

Si el poeta es consciente de la inutilidad del pragmatismo, del realismo o reproducción mimética de la realidad, tiene que plantear un discurso sin complacencia que pueda ser una nueva oportunidad más allá de esas complacencias fáciles. De este modo, puede aparecer el fondo del Valle:

Un péndulo de vida que se funde
estercolando el suelo en la barranca,
un cuerpo que no altera
la batiente vigilia de las águilas.

Hermano de inocencia, tan desterrado y ciego
que en un pozo resumes lo que al mar no le abarca
como una débil palma de lumbré que solloza
su destino de hoguera en la abierta garganta.

Sin plegarse a lo establecido, pero aceptando las reglas de juego y vinculado a este proyecto de modernidad que es la poesía oriental, Miguel Fernández se lanza a una radical indagación de estrategias sobre el presente, el pasado, la tradición... para alcanzar lo que más tarde llamaría *alimazña* o memoria.⁹

III.4. TRINA MERCADER EN *Al-MOTAMMID*

Por lo demás, la tradición orientalista que trata de impulsar Trina Mercader implica, desde su inicio, una fuerte toma de partido, un impulso crítico-poético y un cuestionamiento larvado, nunca manifiesto ni especialmente militante, del africanismo o colonialismo oficial.

Quizá esta apuesta por una poesía oriental sea producto de la inquietud intelectual y de la soledad de Trina Mercader: primero en Larache, luego en

⁹ La *alimazña* o memoria fue su introducción al libro titulado *Fuegos de la memoria* (1991), en el que reúne poemas publicados en libros, en revistas o inéditos. En la edición de FERRASOZ de LA TORRE, esta introducción ocupa las páginas 1, 529-530. De los tres poemas que acabamos de comentar, sólo los dos últimos se publican con modificaciones o variantes importantes: «En un proceso radical de síntesis y depuración», como afirma el mismo editor en l. 828. En ese libro, *Fuegos de la memoria*, encontramos el poema titulado «Peleón», con el subtítulo de «Xauen», que había aparecido en la revista *Al-Motamid*, 25 (marzo 1953), p. 9, aunque sin el subtítulo y con la leyenda «Para leer con la *Primavera* de Vivaldi», y en el que destacan los primeros versos: «Tejas de colores cuegan / las manos invisibles, / gallos que arrastran las lés / colmenas que zumban felices», que irrumpen en color y música sostenida hasta el final del texto. El poema «Ciudad» lo integro en un libro titulado *Ajenos de ciudades* (1985), pero en el poema inicial de un primer libro, *Vigilia*, que no se publicó y con el que Miguel Fernández ganó el accésit del Premio Iébo en 1949, aunque en ese año no tenía título. Para las implicaciones de *Fuegos de la memoria* y *Ajenos de ciudades* puede verse, de FERRASOZ de LA TORRE, «Un papel de intranquil: notas para un proceso de sentido en la producción de Miguel Fernández», en Miguel FERRASOZ, *Obras Completas*, Miguel Fernández Autonomía, 1997, l. pp. 43-44 y 60-62 fundamentalmente. Las colaboraciones de Miguel Fernández con la revista no terminan aquí. Además de lo señalado, en *Al-Motamid*, 18 (julio 1949), p. 5, aparecen «Dos sonetos»: «Con pájaros que ama con la campana y «Los olivos en paz, sin un lamento», dedicados a Jacinto López Gorgé y Pío Gómez Nisa respectivamente, que nunca se publicaron en libro; ahora pueden verse en *Obras completas*, op. cit., l. p. 778. En *Al-Motamid*, 26 (agosto 1953), p. 8, se publicó «A mi perro», con cita de Rafael Alberti. «El tabaco inocente, tonto, de tu mirada», con versos fundamentales como «Ahora pregunto y no comprendes / las palabras de tu lenguaje» o «Palabra al eco de su oído / para pedirme que te mande», un texto que se incluyó en *Ajenos de ciudades*, ahora en *Obras completas*, op. cit., l. 721-722.

Villa Sanjujo (Alhucemas), para terminar un poco más acompañada en Tetuán, mas lo cierto es que cuando se inicia la revista *Al-Motamid* el único apoyo está a casi ochocientos kilómetros de Larache en los escritores que residen en Meñilla. Pero más allá de cualquier forma de consolación, la poesía oriental utiliza un lenguaje provisional y crítico que pretende generar su propia tensión en el subjetivismo que se enfrenta con una realidad-otra, que se intenta subsumir o, al menos, integrar en la propia escritura.

Así, más allá de esa especie de escritura de la sombra o a la sombra de la historia, Trina Mercader se atreve y se sitúa en esa lengua del límite, en un empeño, digamos, *desempleado* que no renuncia a la crítica como fuerza vital, al contrario: es el vitalismo poético el que necesariamente impulsa la crítica y, a veces, el empujamiento o la constancia en el proyecto de modernidad poética.

La apertura del sentido en esta nueva escritura sirve para articular lo heterogéneo frente a la uniformidad: difuminar los límites para propiciar la belleza y la plenitud de una geografía o Marruecos y una historia o Al-Andalus (fundamentalmente en el siglo XI), desconocida-conocida en los años cuarenta del pasado siglo, y, sobre todo, una geografía e historia *imaginadas*, ficciones, en una escritura poética.

Como era esperable, la presencia de Trina Mercader en *Al-Motamid* es constante y decisiva. También en esta dirección o proyecto de poesía oriental en el que participa quizá al principio de manera titubeante, pero después de manera decidida y contundente: supone un ejercicio que, por supuesto, rebasa la frontera de realidad de ese mundo marroquí que la circunda o en el que está inmersa y se sitúa más allá de lo real en el que lo evidente deriva hacia una inexplicable opacidad y lo indescrutable puede encontrar en la poesía, a través de una lengua iluminadora o iluminante, algo de claridad. Así es como Trina Mercader se descubre de recetas al uso y de fórmulas consoladoras; con su proyecto de modernidad puede salvar pequeñas historias pero, sobre todo, puede salvar la relación existente entre lo que ella considera la *verdad* y la *vida*, esto es, puede salvar el misterio en relación con la cotidianidad. Así mismo casi a una especie de artesanía poética en la que la modernidad que supone la poesía oriental funciona como brújula orientadora, como objetivo básico no sólo de la revista, sino también de un mundo desolado de sentido.

De esta manera, en el primer número de *Al-Motamid* (marzo 1947), p. 7, aparecen dos poemas en prosa, muy cercanos a su primer libro, sobre el que volveremos. En el segundo poema, «Horizontal», así mismo a la insinuación de los primeros elementos orientalistas («velos», «jaïque», «babuchas»,...), leemos:

Yo sé que si tirase mi piedra se rompería tu figura de lago. Los circuitos del agua se aprectarían, audaces, a tu cuerpo, y en torno se alzarían para cubrirte los velos de la tarde. Luego, tomarías el jaïque transpuesto de luz y las uñas babuchas bajo el brazo. Tu paso de acacia pondría en la tarde el único aleico (p. 7).

La enunciación del yo se desliza hacia el otro en un gesto que se carga de sentido y comprensión porque se paraliza la inseguridad hostil de lo diferente. Desde esta perspectiva, la negatividad sólo puede provocar el desamparo, por eso insiste:

Pero si no quieres ofirme, si te cubre ya el traje y has conado para apoyarte una rama de almendra, déjame al menos el poema asombrado que me cuentan tus ojos y vuélveme la espalda.

La huida prenderá en el paisaje esos pliegues exactos cayendo de tus hombros y el rumor de tus pasos furtivos, como un beso lejano, terminándose... (Ibidem).

La última emergencia de otros modos y otros sentidos abre la imaginación y desemboca en un territorio quizá construido de o por presentimientos que desencadenan una realidad no previsible, pero que contiene nuevas significaciones de autoprotección todavía no demasiado concretadas.

En *Al-Motamid*, 2 (abril 1947), p. 3, aparece un poema en prosa, «Vegetal», con tres fragmentos, en el que la exacerbación de la fantasía funciona como elemento ajeno a la realidad y, sobre todo, como descubrimiento de lo otro:

¿Dónde está tu huerto?

Las manos te delatan con su color de tierra. ¡Todo el llano te nombra con el aire, en su vuelo!

Pradera y flor, muchacha, sin saberlo, ¡Palmo de tierra virgen, de ti nacen los juncos que mojan sus cinturas en el río! (Ibidem).

Es una especie de gesto neorromántico en el que la pura formalidad de lo estético acaba por negar la realidad, esto es, la insistencia en imágenes irracionales, seguramente sugeridas por lecturas lorquianas, desplaza la presencia del yo-tú del mundo real hacia regiones de subjetividad. Las correspondencias de esa relación se rompen y el yo indaga en su interioridad para descubrir quizá un vínculo con la presencia alentadora de lo empírico.

Sin embargo, esto que apuntamos se hace evidente en *Al-Motamid*, 3 (mayo 1947), p. 6 y en esos «Cuatro sonetos a nuestra ciudad», es decir, Larache. Quizá la primera muestra 'segura' de su elaboración de poesía oriental y, con ella, esa capacidad de imaginación o fabulación adquiere un nuevo conocimiento, se descubre un nuevo mundo y la poesía se eleva sobre las limitaciones anteriores. Lo importante es que la realidad diferente se mira con un nuevo lenguaje que, paradójicamente, recurre a la tradición, incluso técnica y compleja: el soneto. El primero titula «Cal» y se inicia con un cuarto-eto que lee:

¡Qué pequeña la voz! Qué rudo el cielo
para soñar el ritmo y la ternura
de esta clara mansión, de esta blancura
que nos oprime y ata a su desvelo! (p. 6).

Trina Mercader, al recorrer el urbanismo exterior larauchense, inicia un sistema de introspección en términos epistemológicos, de representatividad, o, al menos, lo reemplaza por esa *nueva* mirada que, en el segundo cuarteto, muestra antitéticamente la ciudad horizontal frente a la vertical, para terminar en los tercetos:

Pasión de soledad, pasión sin brida
que muere a llamasas cuanto toca,
fingéndose color, fría, silenciosa...

Pero pasión que deja convertida
la derramada luz sobre la boca,
en implacable vertical hiriente. (Ibídem)

Y es que la realidad puede doblarse, multiplicarse, romper nociones racionales o lógicas, porque ahora la estrategia para asumir lo diferente es otra: es una lengua poética en la que la noción de ejemplaridad puede ocuparse de la pluralidad, el misterio, la luz... porque cambia la visión de la experiencia material en una ciudad. Larauch, que puede apprehenderse a través de la complejidad exterior de un soneto.

El segundo título «Madrugada» y en el primer cuarteto se nos introduce en la «alegría» de la mañana que se inicia, los elementos dispersos que lo conforman velan por una unión *fragmentada* y así, destacaría especialmente el segundo cuarteto:

El aire, rubio y lleno, mueve en vano
la peregrina y ciega melodía
de un mar desnudo que, en la arena fría,
reclina su perfil de dios pagano.

El poema va generando su propio mundo y el primer terceto lo explicita temáticamente: «La madrugada crece. Con los trinos, / la púrpura del sol —niño— despierta / y el tierno resplandor se precipita». Ese horizonte de lo real: cósmico y urbano, se precipita en belleza que envuelve y finaliza: «¡Mirad, cómo resbala de los pinos / la túnica, dejando descubierta / su máxima belleza lavorial!», con lo que la niebla se desvanece cuando se asienta el sol y los colores y la luz nos sitúan en la innovación de esta poesía orientada que comienza a ser consciente de un espacio otro.

Esta realidad de la diferencia es evidente también en el tercer soneto, «Cercado», que nos sitúa en el espacio casi alucinado de un cementerio al que solo se alude por la sinécdoque del título, por eso el primer cuarteto lee:

Silencio. Dios y nadie. Blanca y breve
la cerca que aprisiona un mundo quieto;
sólo el rumor del mar, desnudo y parco
sacavador de tumbas, voz que mueve.

La posibilidad de imaginar y escribir o producir la diferencia todavía nos sitúa en un espacio cristiano y occidental, en esa «extraña primavera» del segundo cuarteto, pero, frente a la tristeza y lo utópico del lugar, lindante con el mar, aparecen los tercetos:

Los trinos, las plegarias, todo inclina
bajo la paz del cielo a tal ternura
que la vida mortal se hace divina.

Tanta solemnidad guardan las luces,
que llama el surco abierto a la locura
de convertirse en flor, bajo las cruces.

Y es que la realidad que nos rodea puede ser parcial y fantasmagórica, pero sobre todo es materia que se vuelve metáfora y ficción, incluso perplejidad y descubrimiento, certeza proporcionada por la enunciación, por una forma de *verdad* en la que el exotismo y la extrañeza rompen certezas, disuelven realidades absolutas y, sobre todo, aparece el triunfo de la probabilidad y la certeza de la seguridad técnico-métrica.

El último soneto es «Siesta», un texto dominado por la sensualidad del color, por la vinculación pragmática de la representación oriental. El inicio lee:

Rodando viene el sol. La calma llena
los charcos cenagosos. El sembrado
reclina su verdor, estrangulado
por el constante beso de la arena.

Se duerme el agua azul. Un torvo siena
domina sin cesar montaña y prado:
paisaje que agoniza, amurallado
por esta luz que acalla, oprime, apena.

La enumeración de esas pequeñas cosas de la vida en la ciudad vecina al mar entra en relación con el gesto de entrecabir la mirada para integrarla en una subjetividad: «mientras las nubecillas amontonan / su carga de sudor, vida por vida, / para calmar la fiebre, inútilmente...», una subjetividad que entra en contradicción con un *orden* seguro: lo que emerge en esta escritura es la ambición de la belleza, un espacio estético que, frente a la experiencia devastada o fracasada, o la consideración de irrealidades, se sabe o es consciente de su capacidad para generar belleza.

Sin duda, este proyecto de formular una poesía oriental se consigna programáticamente en tres fragmentos en prosa poética que aparecieron con el título de «En busca de Marruecos» (*Al-Motamid*, 4 (junio 1947), p. 4) y que ya hemos comentado. Quizá lo importante es consignar que, a partir de aquí, la seguridad en el proyecto es total y la imprecisión semántica que hemos detectado o señalado en los poemas anteriores desaparece. La primera demostración la comprobamos en el número siguiente, *Al-Motamid*, 5 (julio 1947),

p. 3), en el que con el título genérico «Pueblo mío (poemas)», en realidad, versículos extensos y cuasi-impressionistas, se elabora esa certeza de belleza que es la poesía oriental. En el primer poema, leemos:

Desde todas las calles, viene el aire de ayer y de siempre, a enfrentarse contigo.

Esa voz que canta es la misma de ayer o de mañana.

Aquí, la misma sonora. La misma mano, tendida, aquí.

No. No hay tiempo. Este pueblo mío se hizo solo para volar (p. 3).

Posiblemente, en la orfandad de un tiempo sin ilusiones, sigue persistiendo en Trina Mercader una esperanza de entusiasmo con un dinamismo muy fluido generado en la propia enunciación. El presente puede que sea complejo, difícil, o que pueda ser experimentado desde la ausencia de otro momento pasado más paradisiaco. Esta sensación de inestabilidad e incertidumbre se recoge bien en el segundo fragmento-poema:

Las tapias de los huertos —tapias para cualquier ladrón— guardan el verde agrio de las higueras.

En todas las esquinas, un pregón de cisterna, una palabra, un grito.

Si un aroma de yerba surge de una ventana, el aire y el cielo se estremecen.

¿Qué? ¿Qué?

No. Nada.

(Allá lejos, un nuevo patio blanco. Y asomándose, verde, estallante, otra higuera.)

El descubrimiento y apuesta por el proyecto de poesía oriental tiene sobre todo en Trina Mercader la capacidad de producir ensoñaciones, sugerencias y proyectar la imagen de viñetas o zonas de esa realidad diferente o cotidiana como cargada de nostalgia. A veces, esa nostalgia es evocación de una belleza inaprehensible:

No mientas. Le has dado al mar la sombra de tus bosques, el peso de tus manzanas, tu curva de plenitud.

Si, todo se lo darás, con tal de que te deje ese río desnudo que llora en tu regazo.

La perspectiva del presente se apuntala con acontecimientos tan cotidianos que la imprecisión semántica es sustituida por un intento de mostrar el carácter global de la actualidad a través de anécdotas como esta:

Esa moria que vende flores se ha parado a mi puerta.

Yo no sé qué aliento viene de tal pradera, ágil y tenso, que colma y enmohece cada flor.

La he sonreído.

Y un aire dulce viene a urrnzarnos el momento, ancho y único, de corazón a corazón.
Sin prisas.

En contraste, incluso en la brevedad, aparece yuxtapuesto el fragmento siguiente:

¿Quién hablará de mí cuando el sol se baje de las ramas?

En esta oscuridad, sin entrever mi nombre, ¿quién podrá llevarme hasta mi corazón?

En el que el futuro, cercano o remoto, se mitifica en la producción de lo utópico y articula la práctica de representación *interior* como complemento de los recursos que se ponen en juego en el nuevo discurso. Quizá, el reconocimiento de la mujer es otro de esos logros: la mujer marroquí aparece con su tatuaje en la frente, pero, como elemento de reconocimiento e identificación, se instala en el discurso para dominar nuestra contemporaneidad:

Esa pequeña puerta que abres escondiendo un rubor es la puerta de mi casa.

Como el rosa vivo de sus paredes, el azul del techo, la cal por donde pasan mis pies descalzos.

Esos ojos inquietos que miran al extraño son mis ojos de siempre.

Se del tatuaje apretado a la frente, la voz sumisa, la sonrisa huyendo de la mirada...

Anda, dame tu nombre para que yo pueda ser, ya siempre, tú misma

En el proceso de identificación, la eternidad del instante de una mirada, valga la paradoja, sirve para establecer un presente disunto en la práctica social que genera el proyecto de modernidad poética. Además, la sugerencia deja espacios de duda, de incertidumbre. Y el final del poema es una especie de confirmación:

Ahora que la luna se presiente en la calle, las piedras rezuman el agua de todos los pozos interiores.

Desde el suelo a lo alto, ángel de hierbabuena

Pasan los niños. La noche es un pun moreno, desmenujado, caliente.

Ahora lo decisivo son los elementos cósmicos, los olores y las metáforas que nos instalan en un tiempo nuevo, da igual si es nocturno o no porque hay un intento de captar la acción y lo natural, sugeriendo la composición orientalista con la escritura.

En *Al-Motamid*, 6 (agosto 1947), p. 6, aparece «Paisaje occidental (décimas)», un ejercicio en ocho poemas-décimas que nos sitúan en el umbral de un lenguaje que da lugar a la experiencia de la construcción de esa poesía oriental. La primera se titula «Larache»:

Doncella, niña, mujer
bajo la niebla Intocada.
Temblorosa desposada
predispuesta a florecer

Niebla o velo que al nacer
resbala por tu cintura:
primorosa arquitectura
que tu pie descalza mueve,
con tanta dulzura leve
que acrecienta tu hermosura.

Un ejemplo de doble extrañamiento, de diferencias, de relaciones múltiples: la de la propia ciudad de origen por la occidentalización caracterizada, pero, inmediatamente y precisamente por esa amalgama constructiva, esa «primorosa arquitectura», el urbanismo propicia el imaginario de la diferencia: para ello ha utilizado la prosopografía o personificación junto con la sinestesia, un elemento recurrente en Trina Mercader: son los recursos de la escritura del conocimiento del otro o de la diferencia que suscita la cuestión de en qué consiste la relación del yo con la memoria del tú.

La segunda décima titula «Un río seco» y lee:

Orilla. Sed. Prisionera
curva que a nada conduce:
arena en que reluce
su sanificada espera.
La rama del álamo, fuera
buscando su propia flor:
Río sin nombre, clamor
de la semilla tronchada,
que espera la marchada
de un agua terna de amor.

El abismo sobre el que se va construyendo esta poesía oriental es una posibilidad confirmada de elementos aparentemente antipocéticos y, sin embargo, esa nada o vacuidad contribuye a la resiliación de una lengua que se pretende nueva y *salva* o *nombr*a incluso aquello que no merece la existencia... poética. Es la escritura de la conversión que se cierne o se ocupa sobre lo no-dicho y lo implícito revierte en el poema de lo explícito.

«Alcazarquivir» es la décima engañosa, porque, si lo esperable sería el recuento al pasado histórico, por su larga tradición especialmente en la poesía aurisecular, el poema prescinde de su función de testigo, se hace más dubitativo si se quiere porque está tratando de construir o inventar un discurso poético y, así, aborda la certeza de una ciudad entre dos luces:

Clava el sol junto a la piedra
su ronca voz amarilla,
y grita la tierra y brilla
desde los muros sin hiedra.
Garganta de sed que arde
monte, llano, flor, cantar,
mientras la noche, en el mar
sueña y sueña desvelada,

río arriba, salpicada
de blanca espuma lunar.

Trina Mercader se sitúa en el territorio de lo inasible y el texto aparece como posibilidad de testimonio de una ciudad y el mar que desplazan el conocimiento o la tradición, la representación historicista para situarse en el orden de la ficción, aquello que sólo alcanza valor y sentido no en la fiabilidad de la memoria o en la importancia de la elección cultural, sino en la poesía. La misma función puede verse en «Arcila»:

Toda de blanco. Azahares.
Tristeza de morería
bajo la sombra. Alguerta
que despierta sin cantares.
Allá lejos los pinares
y el río sin cristianar.
¡Cómo se alborota el mar
pequeño de la bahía,
sobre la blanca armonía
que no llega a salpicar!

Las tres décimas sobre ciudades marroquíes no habían por el otro, pero surgen de una convicción: testimonian y confirman desde una verdad *tedir*-ca una realidad pragmática en la que el valor y el sentido residen en el estatus de testimonio, en la que lo que cuenta es la invención de una escritura como posibilidad de poesía oriental.

El resto de poemas se alinean con el ya visto de «Un río seco». De esta forma, «Un camino» puede ser cualquiera porque es «cansada cinta» y «Un santuario» es «eternura dulce del llano, / pan abierto a la caricia; / pequeña, fugaz delicia». Es decir, si las ciudades aseguraban los *locos probantia* de los que hemos hablado, ahora, estos nuevos poemas generalistas y concretos no importan tanto por ser *lugares* cuanto testimonios frágiles, comienzos o energías de dicción que contribuyen a lo verificable, a ese poner por escrito de la poesía oriental. Por ejemplo, la décima «Una playa» lee:

Nadie ciñe su candor.
La tersa piel desciende:
se abandona a la extasiada
presencia del mar en flor.
Virginal, sí, resplandor
apacentando la arena.
¡Ni una sola huella opena
la limpia mejilla alada
que el agua besa, angustiada,
de breves fulgores llenal

Se trata de un testimonio-experiencia que se incorpora al orden de la certeza, de ese grado de verosimilitud que un testimonio de manera irreductible

puede alcanzar en una formulación general de poesía oriental. Y lo mismo sucedería en «Un muelle»:

Bajamar. Mujer dormida
bajo la luna. En el mar
se tortea la voz cantar
si el amor se da sin brida.
Rumbo a tierra prometeda,
desnuda ríflaga ardiente:
viento del norte que miente
próxima marnería...
(Nadie. Nada. En la bahía
cala una estrella demente.)

Desde luego, la palabra no es dubitativa, es producto del conocimiento y la continuidad temporal que transita con su *flujo* verbal por elementos alejados de esas concreciones orientalistas definidas por su exotismo. Ahora, en Trina Mercader aparece la voz del que está allí, en esa realidad otra, la asume como verdad y la expresa en tensión, la que genera el corsé métrico, para aproximar al lector a la diferencia.

En *Al-Motamid*, 7 (septiembre 1947), p. 5, publica «Silencios» con una cita que da la clave interpretativa: *Del Riad Sulái, jardín abandonado en la alhura de Tanager*. Trina Mercader, por supuesto, no quiere expresar la *nudez*, porque está partiendo de una hipótesis a-histórica con la que pretende que la función de la poesía es expresar lo inefable, es decir, esa verdad laica que ahora ve en la tierra de Marruecos, en lo que hemos denominado poesía oriental. Por tanto, el hecho de que le preocupe el silencio, en una variante de lo inefable, debe entenderse como una consecuencia más de la *naturalidad absoluta* del arte.¹⁶ En nuestro caso, el problema indica que no estamos ante un enunciado agresivo o difícil, el planteamiento es discreto, pues, el poema recoge posibilidades silenciosas de ese jardín tangierino y, sobre todo, contribuye a conformar esa poesía oriental. El silencio plural del título se despliega en lógica aplasante en I: SILENCIO DE LA ENTRADA y Iec:

Brocal de sombra herida de soslayo
por la imprecisa luz. Portal umbroso

¹⁶ Estamos lejos de la estética del silencio, en consecuencia es inútil hacer referencia a una bibliografía cada vez más extensa. En cualquier caso, para la poesía española el estudio clásico es el de Amparo Amorós Mourié *La retórica del silencio*. Los Cuadernos del Norte 16 (1982), pp. 18-27, y su ensayo *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de caminientos fundamentales como los de George STURZEN: Language y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* Barcelona, Gedisa, 1982, y sus *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que declinamos?* Barcelona, Destino, 1992, o Jacques DEBUDA y *La voz y el finimiento*. Valencia, Pre-Tercio, 1985, especialmente pp. 127-148 sobre «La voz que guarda el silencio» y Juan Carlos RODRÍGUEZ: *La poesía, la música y el silencio, de Mallarmé a Wittgenstein*. Sevilla, Renacimiento, 1994

donde se goza ya lo presentido.
Bienvenida de piedra entre mis manos.

La innovación impone el sentido del ingreso en un espacio otro, real (se trata de un jardín abandonado) y activo (genera una formulación de poética precisa), ese comienzo-ingreso nombra también el acto de distanciamiento y el comienzo temporal que hace posible el poema, y esta penetración en el espacio-jardín garantiza el funcionamiento del II poema-fragmento, el titulado SILENCIO DE LA SENDA, y con él la estabilidad o suspensión de un camino que se define especialmente por «La sombra, leve, azul, estrangulada / por el candor que da la luz desnuda». Y esta efectividad en antítesis (sombra frente a luz) de la exterioridad conduce a III, al SILENCIO DE LA TIERRA, donde leemos:

¡Oh, la angustia de dar eternamente!
¡Destino que no cesa, de una entraña
derribada de amor! ¡Oh, madre inmóvil!

Esto es, conduce a la utopía del principio renovador y matriz en el que la manifestación espontánea de vida no necesita de cuidados especiales, en todo caso genera una «angustia» como efecto de una acción pura e innovadora. Frente a este silencio *natural*, el silencio artificial de una fuente 'muda', sin voz o sonido, en el cuarto poema-fragmento, SILENCIO DE LA FUENTE, donde leemos:

¿Quién lo ha cortado, dir? (Algo se muere
sin brotar en nosotros: voz o risa)
Sólo la sombra en ti, piedra agolada.

Y es que, si la verdad de la vida descansa en la impulsividad de la materia, cuando esta se agota, no hay posibilidad más que de muerte o nada, una nihilización que muestra la *verdad* de su propia destrucción o inoperancia; de nuevo, en contraste, aparece V, SILENCIO DEL ÁRBOL:

Ese peso de amor que hiende el aire,
—rama, tortura, abrazo insatisfecho—
se mece tembloroso, blando, herido.
un fruto se desprende hasta la tierra.
¡Oh, madurez inútil, para nadie!

La negatividad de lo fabricado o artificioso ha desaparecido sustituida por ese «peso de amor» de lo natural, un espacio homogéneo e infinito en el juego de las diferencias en el que el signo naturalístico señala a otro signo en la singularidad de lo conocido, surge así VI, el poema-fragmento titulado SILENCIO DE LA TORRE:

¡Más arriba! La piedra enjabelgada,
para besar el cielo sube y sube.
¡Que se escape la torre —voz cautiva—
por encima del aire! ¡Que se escape!

Por encima de lo natural, incluso por encima del árbol o el aire, este signo distinto o diverso, esta torre, se sitúa en la frontera del valor, porque hasta la intervención humana está olvidada, ha sido tan frágil que ya no es producido de ella, es un elemento más del jardín 'natural'. Lo artificioso no tiene sentido en el espacio del silencio, la legitimación del jardín se realiza u opera a través del abandono y, así, el penúltimo poema-fragmento, SILENCIO DE LA FLOR, lee:

En voz baja, vaivén, ¿Qué dice siempre?
Sí. No... Silencio. Tacto. Mímo.
Un húmedo temblor conmueve el aire.

El universo de lo natural y la belleza son fuerzas que actúan más allá de la vida y el deseo, genera un murmullo o un temblor «húmedo», como exigencia de un conocimiento *puro* o de *verdad*, y con él nos situamos en el final en VIII, en el poema o fragmento SILENCIO DEL AIRE:

Semilla, flor o fruta: primavera
del aire que aprisiona esta armonía,
Las manos del amor se desviaron:
crece.

En el interior de la desolación o el fracaso, en el abandono de lo artificioso, el proceso de lo natural concede y, sobre todo, realiza una manifestación de belleza, porque lo vital de la enunciación es el principio que riga este ámbito de lo diferente.

En *Al-Motamid*, 8 (octubre 1947), p. 5, aparece una de las novedades más sobresalientes de la poesía oriental: la elaboración poética de un personaje histórico, pues los «Cuatro sonetos» que se publican crean a Ilimad, esa mujer-poeta-soberana de Sevilla que protagonizara alguna de las anécdotas consignadas por el historiador Dozy. Son cuatro momentos que, aunque tengan su origen en la historia, importan porque conforman esta lírica oriental y, si ese pasado en gran medida es *construcción verbal*, podemos modificarlo y manipularlo, es decir, convertirlo en una *elemente* o en un personaje *nuevos* que tiene que ver con nuevas referencialidades. Por tanto, Trina Mercader construye, a través de Ilimad y sus momentos, una estética de la nostalgia en la que los contenidos de *verdad* están al servicio de esa *actualidad* hispano-árabe, que es lo que venimos llamando poesía oriental. Asistimos, pues, a una compleja y laberíntica relación entre pasado y presente por medio de una entidad histórica, esa reina andalusí del siglo XI, una de las mujeres de Al-Motamid, que se reabre en una cronografía presente. Así, el primer soneto lee:

Feliz muchacha tú, breve doncella
que, sin saberlo, hilabas junto al río
la máxima aventura, a tu albedrío,
de tu emoción de niña, nube, estrella.

Cuán libre tu sonrisa sin la huella
de un árido deber rotundo y frío:
qué pura tu niñez, tu edad, tu brío
dominador de un fuego que te sella.

Desnudo iba tu pie: rubio paisaje
trepaba por tus ojos asombrados,
La tarde entre tus labios se entreabría.

Yo sé que tu candor —tibio plumaje
brotando de tus hombros descuidados—
se alzaba tembloroso de armonía...

El pasado se actualiza en la reflexión que se entrelaza con el yo, con las exigencias de contemporaneidad: no hay nada de pasividad o sumisión de la mujer árabe, nada de su condición servil o esclava, sólo esa belleza recordada del tiempo ido, cuya lejanía hace posible que el yo de la escritora muestre la evidencia fascinada de la niñez como una extrapolación del conocimiento histórico y es que la tragedia de la historia ha sido reemplazada por esta fabulación de «Ilimad niña» que se completa con el segundo soneto titulado «Ilimad mujer»:

Aquí tu voz, tu risa, tu perfume
de embriagador almizcle soberano
aquí tu siempre enajenada mano
con gesto que te salva y te resume.

La curva de tu labio que no asume
más cálida prisión que ese cercano
beso que se te brinda fiel, pagano,
te enciende, te acrecienta, te consume.

Soberana de amor, tacto de seda
del ámbito cerrado de una estancia
donde la fuente interrumpe, brinca, rueda.

Tacto de seda en ti —senos, cintura,
de pétalos transidos de fragancia—
para cubrir tan leve arquitectura.

Si el tiempo pasado ya está clausurado, la precariedad de la experiencia es su consecuencia y el presente histórico puede elevarse incluso en la banalización o en la insignificancia del deseo (ese verso urtiembre perfecto del segundo cuarteto: «te enciende, te acrecienta, te consume»), porque ahora el tiempo de esta soberana está desprovisto de cualquier referencia que no sea la propia realidad de la poesía oriental, esto es, la sensualidad, los olores, la belleza..., la Ilimad mujer es un ejemplo estético de lo fugaz, del olvido de toda memoria *real*, porque la escritura está situada conscientemente en el

margen, en la glosa de una interpretación sin finalidad histórica y, al situarse en el margen, *salva* un pensamiento o, mejor, un deseo de ese margen, porque la memoria ahí responde a una historicidad que no radica en ningún lugar seguro, excepto el de la propia escritura; y aquí, en el gesto literario, individual y arbitrario de Trina Mercader, es donde el soneto adquiere su legitimidad, en el hecho de que la escritura se apropie de una presencia en la que la des-significación histórica queda borrada por ese presente continuo de la poesía oriental.

Y, sin embargo, en el soneto dedicado «A Ilimad desterrada» se vuelve a un tiempo histórico en el que sabemos que la en un tiempo caprichosa y todopoderosa reina tiene que hilar, bordar con sus hijas para sobrevivir en Aymat, sólo que este desplazamiento al pasado en cierto modo es anárquico, la experiencia ha sido reelaborada y el soneto lee:

¡Basia! No más dolor a tu sendero
donde la yerba crece estragando,
donde el embale rompe socavando,
ciega furia mortal, destino fiero.

Un río hay en tus ojos prisionero,
La fiebre de tu piel, amoriando,
se niega a sucumbir... Su ritmo blando
te lleva paso a paso traicionero.

Cuán débiles tus manos sostenidas
por esa luz que tiembla en la ventana.
Un palpito a la nuca mueve y muere...

No pesa tu perfil. Lentas, vencidas,
te inundan nuevas lágrimas. Emana
todo tu cuerpo un llanto extinto, leve...

En realidad, el tiempo histórico del destierro está desprovisto de vínculos historicistas, porque literalmente el soneto deshíacha ese *textum* o tejido de la memoria para reencuentrarlo en el presente. El deseo de la transformación hace que la escritura ponga de manifiesto los ideales de una línea poética y unas acciones (la contención del dolor, la represión de las lágrimas...) que tienen que ver con la reconstrucción contemporánea de esa línea discursiva, con la percepción de una nueva sensibilidad más allá de una existencia trágica o desolada.

El último soneto, «A Ilimad muerta», es un buen ejemplo de lo que apuntamos. En los historiadores Dory o Pérés no hay alusiones a este acontecimiento fúnebre y, sin embargo, Trina Mercader construye un texto ejemplar:

¿Qué pálido fulgor bajo la aurora
se torna cristal? ¿Qué dulcemente
resbala tenue la luz hacia poniente!
¿Qué enamorada y tierna voz le ahoga?

Oh, pálida Ilimad. Tu piel me aflora
sobrada de verdor, en la simiente
despedida de ti tan suavemente,
que apenas te desvela, soñadora.

Que apenas te desvela. ¿Sabrá el cielo
la mágica palabra que despierta
tu risa vegetal en primavera?

¿Quién le dará a tus alas joven vuelo
para cruzar la orilla de la muerte?
Toda yo soy presentimiento, espera.

Si la reina ha muerto, la dimensión de autodescomposición —solamente insinuada— genera el desgarramiento del yo de la enunciacón y, sobre todo, ha concluido la historia y la heroína queda anulada en el vacío y en la inutilidad de la muerte, pero, si *muestra* Ilimad está fuera de la historia, su figura puede volverse mítica y servir a los intereses de una nueva transcendencia. Si no quedan dioses, si ni siquiera el cielo queda como depositario de alguna esperanza, la proyección poética nueva puede alzarse y reiterarse, incluso en el «presentimiento» para articular los nuevos ideales y evitar el olvido absoluto. En la perspectiva de la muerte de Ilimad se impone otra posibilidad de vida: aquella que tiene que ver con el triunfo sobre la historia y sobra la cotidianidad, es la *esperanza* de los huérfanos de *Al-Morandí*: la producción de una nueva poesía más allá de la historia o el olvido, de la memoria o la nada.

Posiblemente, para Trina Mercader la cuestión sobre el sentido de su proyecto es qué el ámbito de lo diferente ejerce una cierta presión sobre la cultura occidental y, así, obliga a que lo acoja. En este sentido, es significativo lo publicado en *Al-Morandí*, 9 (noviembre 1947), p. 5, esa serie de poemas-prosas en cinco fragmentos que tienen el título genérico de «Visitas». El comienzo no puede ser más trivial: «Crucé las altas paredes de tu casa para llamarte amiga: para gustar tu aire y medir la tarde con tu canción», y, al mismo tiempo, sutil, pues la realidad es lo otro, es decir, para la occidental que ingresa en el espacio privado de lo marroquí, en ese reconocimiento extendido de la ignorancia: «Y yo no te sabía hablar», en una relación que se pretende igual: «Amiga! Toda la ternura de mi corazón se derramó, magnífica, en tus manos!». El segundo poema-fragmento supone un leve cambio en la situación: «La merienda nos trajo la aguda risa del té cayendo sobre los vasos. / Era como una risa de niña escondida, que yo intentaba descubrir». La innovación parece desviarse de la creatividad, se suspende porque el poema tiende a considerar la anécdota de la merienda como lo nuevo y efectivo de ese reconocimiento:

El vaso de la tetera puso entre nosotros una dulcísima impresión de ojos
compañados, mientras la interbuenca nos invadía las manos y los vestidos

Te refúte alto porque los sorbos me adhirieron un pétalo de azahar a los labios. ¿Qué uno penetró en la estancia cerrada, con tu risa?
Las sombras se derribaban a su contacto, y aquel rojo de pared tuyo se paraba eternizando el dorado mundo de tu risa.

Y es que esa noción de creatividad no presupone siempre algo misterioso, sublime o irreducible a la cotidianidad: como puede leerse, las referencias de esta línea discursiva pueden proporcionar elementos estables, ser extrenadamente triviales y precisamente en esa trivialización y banalidad consiste la modernidad de la poesía oriental. Es en lo que consiste el siguiente poema-fragmento:

Ahora que vienes hacia mí sonriendo, nace en la ventana otro rayo de sol.
La habilitación, alerta, se pliega en cada uno de tus pasos. Deurás de ti, la luz.

Sé que es aquí donde nace tu inconcreta mirada, tu pulso, tu silencio.
Y esa efímera libertad que te desvela.

Un paso más y el hierro de todas las venianas vendrá a detenerte

Es decir, estamos ante una manifestación cuasi-esponánea de la vida marroquí y se supone que el acto creador no viene precedido ni determinado por un acto de voluntad estética y lo nuevo aparece como consecuencia o efecto de una acción pura, un acto de escritura aparentemente irreflexivo o inconscientemente motivado, aunque la fuerza del lenguaje, ese despliegue estético de Trina Mercader privilegia una percepción cotidiana:

Tenías un dulce revuelo de falbas al levantarte.

Tus manos, un ligero temblor al entreabrir un libro.

¡Qué deliciosa! Me escribiste en un papel tu primera frase castellana con una ligera íntima alegría que te hizo enrojecer. Yo puse en tu cuaderno mi única frase árabe.

Y sobre aquel intercambio —frescas aún las uñas— nos abrazamos.

En esta rememoración anecdótica de imaginación afectiva se proyectan las vidas distintas en la *emoción* del reconocimiento, el plano perceptivo genera la adscripción de ese *conocer* mutuo en el plano del lenguaje o la enunciación. En este cuarto fragmento o poema, al construir ese momento de «intercambio» de escrituras, de grafías diversas que refirman y confirman la amistad, hace posible la percepción recíproca del otro y, en consecuencia, de lo nuevo:

Te veo como si, alzada desde la otra orilla, nuestras voces nos encontrasen.
Te veo como si, viajera de tu propio destino, llegases hasta mi corazón.
Descartándome me acerto. Y, orilla de la emoción que nos hermana, nuevamente, nos encontramos.

Y es que lo nuevo en este quinto y último fragmento siempre está constituido por lo simple, por lo evidente, por las interpretaciones de lo ya existente.

En realidad, en la poesía oriental no hay nada nuevo en absoluto y no existe ese *creador ex nihilo*, como hecho cultural se ocupa de variaciones de lo existente: sólo necesita, para ser construida y después explicada o analizada, integrar el exterior diferente en un texto con tradición en el que se unen dos procesos distintos y los signos que los componen se remiten entre sí.

Trina Mercader publica en *Al-Motamid*, 13 (marzo 1948), p. 4 un soneto que titula «Adivinada» y dedica a A. Kenitza, *mi futura amiga*. Se trata de un texto un tanto críptico, pues efectivamente remite a un juego que se desvela en los tercetos. El texto lee:

Apenas un rumor levante el ave
blanquísima de ti, si el aire tiene
la densa soledad que te retiene,
varada como tierra y blanda nave.

Qué bien supieron darte el marco suave
de sombra que te busca y te contiene,
tallando entre las dos lo que conviene
para tan alta joya y tal enclave.

Qué bien a tu indolencia, la indolente
tímica temblorosa, que te alumbra
la piel transparentando el seno alzado.

Si el alba te enamora dulcemente,
qué bien irá a tus ojos la penumbra
del plácido interior enamorado.

En el poema aparece el juego de las diferencias apenas sugeridas o visibiles, en cierto modo remiten a una tradición auriscalcar en la que los signos diversos contribuyen a un re-vivir efectivo en el cumplimiento de la percepción del otro, aunque esos signos nombren o posean valores diferentes, se unen en esta poética de lo oriental en la que destacan nociones como indolencia, sensualidad, etc.

Si este proyecto de modernidad que comentamos tiene que ver con la vida en el Protectorado, con el desecho de una nueva literatura, con el lenguaje y una textualidad donde el reconocimiento de la diferencia no distancie sino que una, el «Poema de nuestro tiempo» que Trina Mercader publica en *Al-Motamid*, 14 (abril 1948), p. 5 resulta especialmente significativo. La impenosa necesidad de vivir la actualidad no ciega a la escritora: «Vivamos en nuestro tiempo, / pero mirad que nadie se hurre al dolor de las lágrimas». El tiempo actual del mundo se convierte en la entada o en el producto de una búsqueda en la que el dolor caracteriza esta nueva civilidad.

¿Quién levantó la mano? Antes el valle urdía
toda una primavera de opulentas mujeres que eran raíz del hombre;
crecían los muchachos como la yerba húmeda
y era dulce la ofrenda, la mansedumbre, el tacto.

Los quietos arrozales reflejaban un cielo de bueyes satisfechos,
 los cerezos temblaban su líquida frescura si atravesaba un pájaro.
 Pero ahora, olvidad. (No hay más que llanto aquí, sobre mis ojos.)
 Olvidemos, porque el dolor desciende hasta la tierra
 precisamente sobre el más tierno paisaje.

Ese entrécruzarse de memoria-olvido, que no lo es por la aparición o irrupción radical del olvido nos sitúa en un horizonte de memoria *apaciguada*. Por eso, la escritora puede «llorar» entre los hombres mientras «el dolor» vive «desesperadamente». Y, sin embargo, la caracterización nihilista de este tiempo destaca en una tarea imposible: sustituir a Dios, para llenar con poesía el vacío dejado por esa ausencia:

Me doléis en lamento desnudo de palabra, hombres universales.
 La yedra que os consume los huesos lentamente,
 la palabra de paz perdida sin remedio,
 esta angustiosa ausencia de Dios sobre las cosas que fluyen sin sentido,
 ¿ha de bastar ya siempre?
 ¡Contened el galope de tanta primavera!
 ¡Ay, de la flor que arraigue desde un labio de tierra!

Este es mi tiempo, amigos. Vivamos en mi tiempo.
 Pero mirad que nadie se hurte al dolor de las lágrimas,
 si es que hay alguien que aún ría.

No hay lazos divinos, no hay restricciones religiosas, el límite del tiempo es la ilimitada aventura del dolor... Pero *vivir* es la única realización plena de un ideal... poético *nuevo* en el que se integran las angustias o las carencias de una nueva gramática desde la que Trina Mercader puede escribir el sentido de su acción sobre la vida. Aparentemente se trataría de un texto *tremendista*, coetáneo y apropiado para una revista como *España*, por ejemplo, pero esa apelación a la «raíz del hombre» o a los «hombres universales» nos sitúa en este proyecto de modernidad que venimos comentando.

En la revista *Al-Motamid*, 17 (junio 1949), p. 2, aparece el segundo ejemplo y último de elaboración historicista de la poesía oriental, el poema titulado «Elegía a Motamid». Desde luego, el héroe consumió su destino en la elaboración de su propia tragedia y el canto fúnebre de nuestra escritora acelera el tiempo de su enmudecimiento y, paradójicamente, acelera su salida de la historia. Por eso la memoria del poeta-rey no puede ser feliz u optimista. El comienzo lee:

Que nadie marque el polvo que, piadoso, te cubre la frente y la cintura;
 que nadie nos señale la tumba de tu sueño donde, serenamente, tu leyenda culmina;
 que nadie clame al alba por las rosas que mueren sin tu dulce presencia;
 que nadie mida el tiempo con su llanto de mirto nacido en la nostalgia.

Que nadie tenga su corazón cansado: que este clamor a ti
 nos hará caminar hacia la fértil sombra, donde habitas tu jardín de silencio;

allí donde los pájaros crecen tan generosamente
 para la breve tierra que ya inundas.

Al margen de que el poema se dedique a uno de los poetas claves y reconocidos en los años cuarenta en Marruecos, Abdel-lah Guennún, lo importante es que el héroe aparece en su triunfo, es decir, en su muerte o crepúsculo que representarían la otra cara del triunfo: esa realización perversa de una trayectoria vital condenada al fracaso y, lo que es peor, al «olvido absoluto». El yo, integrado en un nosotros, que pretende la «peregrinación hacia Agmat (Marrakech) en busca de la tumba de Al-Motamid», como explica Mercader en la cita final, sólo puede apelar a los «ligeros palmerales», a los «patios andaluces» donde «calladamente baja el agua por entre canalillos de temura». Y en esa apelación o llamada:

Nosotros hablaremos de ti. ¿Recordarán tu nombre?
 Tendremos en los labios un ámbar encendido, un sabor de sorpresas
 partidas en la boca!
 ¿Dónde tú para hallarte, señor de las estrellas,
 sultán de toda brisa tejedora del agua?
 Tu ausencia es como el más duro mármol para la mansedumbre del recuerdo:
 piedra o voz impulsándonos contra esta débil brisa
 que nos ata las sienes a las renunciaciones.
 Piedra o mármol que mueve los ímpetus dormidos.

El rey-poeta podía ser portador de una escritura importante, su punto de partida era el conocimiento de la propia tradición árabe, pero especialmente el de su propia interioridad, en esta fusión de elementos caracterizadores residiría su in-acabamiento, pero sabemos con Trina Mercader que el *fatum* sólo lo abocaba a un destino de violencia y racionalidad... y al fracaso:

¿No presientes el brote de los amargos versos
 llorando por tu ausencia lejanías?
 Las ramas del almendro se han convertido en flores
 que esperan nuevamente tu sonrisa, tu lágrima.
 Los palacios no albergan más que un íntimo silencio
 que, descendiendo, borra altanería.
 Lentos brazos de lluvia nos anudan el aire con un suspiro triste.

Pero hacia ti avanzamos enamoradamente:
 hacia ti que nos dueles en llanto todavía
 porque Agmat es la eterna tragedia
 del hombre poderoso que se mira vencido.
 La tierra tiene cárdenas las quemadas mejillas
 donde apenas un palpito se va escapando al cielo;
 tierra que se resiste, que se derrumba en llanto
 porque posee tu cuerpo de montaña cautiva.

Nuestra escritora está *negociando* la contraposición memoria / olvido, está poniendo de manifiesto el carácter omnitemporal de ese pasado, entre el

haber sido del pasado de un rey como Motamid y el *pasado terminado o concluso*, desligado del 'nosotros', la escritura opta por intervenir en el presente como un singular colectivo (la primera persona del plural, el 'nosotros') para elevar al absoluto el presente histórico desde el que se observa y manipula. Se mantiene la mirada rigurosa y la transgresión de la realidad, esto es, la escritora opta por 'nuestra modernidad' porque el tiempo actual se hace a sí mismo en la diferencia, en esa novedad en relación con el pasado: «Pero esta blanca sed que tu ausencia levanta, / ya no la llena nadie: nadie quemara en sus ojos con hoguera de fiebre, / tu abierta ley de amor desde el tallo a la nube». La pretensión de esta reflexión absoluta se realiza desde ese colectivo singular o, de otra manera, desde el momento histórico singular (la ausencia-muerte de Al-Motamid en Agmat) al ahora de la historia presente (ese proyecto de peregrinación a su tumba que su «ausencia levanta»).

El poema termina con una recurrencia histórica, esto es, con un texto que se inscribe en la representación del presente, supone toda una operación historiográfica decisiva para esa poesía oriental, porque no se trata de una representación cualquiera, cuando se recurre a la historia se focalizan dos nombres claves: Itimad y Motamid, y estas dos figuras históricas se inscriben en el discurso de 'nuestro tiempo', esto es, se integran en el presente de *nuestro proyecto*:

Ven a nuestra nostalgia. Deshaznos ya este aliento socavado, confuso;
levántanos, alegres, estas manos tendidas que acarician tan sólo.
Dirígenos a ti, rama de fiel olivo, para amarte en los siglos,
¡oh, tú, señor del aire y el aroma convertido en reposo
que riges con suspiros todavía la tierra!

Así pues, este «señor del aire», es decir, señor de *nada* queda integrado en el discurso de nuestra actualidad donde ya nada es heroico, la historia contemplada como historia de la re-presentación permite vincular la significación del pasado en *nuestro* proyecto de poesía oriental. La singularidad del *otro*, por tanto, es comparable e integrable en *nuestra* propuesta en el *ahora* y el *aquí* de Trina Mercader, en su experiencia como poeta que se opone al 'otro tiempo' y al 'allí', esto es, Al-Motamid o el rey-poeta-desterrado y muerto en Agmat se integra en la 'nostalgia' de nuestro presente, en la autocomprensión de la diferencia de nuestro pasado, por eso el 'nosotros' no está tan alejado del 'él', el *yo* del tú o del *otro*. La realización de esta nueva poesía provoca una función básica de integración de diferencias: ya no es posible volver al héroe, a ese rey-poeta histórico y a su fracaso o destierro; en el tiempo actual es imposible reivindicar una *presencia-otra* como la del rey Al-Motamid, pero sí es posible, en medio de la devastación de la vida actual, apostar por el entusiasmo de la belleza.

El proyecto de poesía oriental de Trina Mercader presenta variantes como la que se consigna en el número siguiente de la revista, es decir, *Al-Motamid*, 18 (julio 1949), p. 4, cuando, de los dos poemas que publica, el que titula «En-

Este sistema de asimilación también puede verse en el siguiente poema titulado «Muralla» que comienza:

Ciudad de la yerba cautiva
que, descalzada, bajas
lenta, sencilla y sola,
tan dulce en la mañana.

Ciudad del aire ubio
para crecer la flor
desde todas las tapias.

La experiencia de lo diferente puede llegar a ser una experiencia *inanticipable* y, en este sentido, es una variante de la poesía oriental pues puede expresarse en 'lo natural' de esa verdad de tierra o raíz o «dobles aguas», pero también con lo 'artificial' o construido, con lo urbano o con alguno de los elementos urbanísticos (muralla, tapias...). Este segundo poema concluye en una especie de quiebro sobre el tú o el otro:

Te ríes como un pájaro oculto,
como un oculto corazón que canta
despreocupadamente.

Como un oculto corazón que escapa
por la muralla altiva de tus ojos,
jugando entre las manos
de tus doncellas cándidas.

Realmente lo que Trina Mercader está construyendo es una *variatio* de esa poesía oriental en la que, primero, se construye lo diferente, después se asume y, por último, se integra en otra identidad total en la que lo simultáneo se *dissuelve* en una estética del re-conocimiento, en un proyecto discursivo en el que no se destruye ni la singularidad, ni la inanticipabilidad, ni la testimonialidad de lo diferente.

Posiblemente, entre las convenciones que despliega este proyecto de modernidad que llamamos poesía oriental, destaca la sección POESÍA DE MARRUECOS, que, como apuntábamos, comenzó y terminó Trina Mercader. La primera sección apareció en *Al-Motamud*, 20 (abril 1950), p. 5, con un extenso poema titulado «Ciudad nueva» en tres fragmentos y dedicado «A don Enrique Arques», que formaría parte del jurado que la premiaría más tarde con el «Marruecos de Poesía». Quizá la aparición y sostenimiento de esta sección es una pretensión poética que adquiere sentido cuando se pone en relación con otras tendencias devaluadas o que han perdido su valor, y es que, cuando los elementos poéticos recuerdan excesivamente a la tradición, la tensión poética se debilita y, desde luego, el poema no se percibe como nuevo o interesante. Aquí reside el interés de esa, quizá, desafortunada denominación POESÍA DE MARRUECOS, pero lo que garantiza o pretende garantizar es un discurso poético caracterizado por su tensión máxima y en la que el poema construye

algo nuevo: la enunciación de una estética diferente en la que la condición de significación singular se sitúa por encima de cualquier otra consideración.

Precisamente por eso, no es casual que Trina Mercader titule «Ciudad nueva» y es que, cuando *todo* puede ser explicado a partir de ese principio fundamental de la novedad, significa que se le concede el máximo valor y al lenguaje poético se trasladan funciones que otorgan al lugar de la diferencia una práctica cultural novedosa. La nueva convención poética se sitúa en una frontera que cumple una función previa: confirma la anulación de la jerarquía de valores tradicionales y en el discurso poético que genera ese principio se manifiesta de algún modo. Esto es, los elementos diversos que contiene el poema proceden tanto de la tradición cultural como del nuevo espacio diferente que se integra y se encuentran en una relación estratégica de mutuo intercambio. Así, el poema comienza:

Cuando todos se vayan, oh, mi ciudad, déjame ver tus ojos.
Los hombres van heridos de tu mirada y mueren
cautivos de tus brazos.

Cuando todos se vayan, ¿me dejarás que bese
la delicada curva de tu labio?
La oscura mancha oculta tras el velo que tiembla,
que llama golpeando.

Cuando todos se vayan, dame la rosa altiva
de tu mejilla, el leve
temblor de primavera silencioso y nostálgico.

Cuando todos se vayan, déjame ver los hombros
de la verdad que ocultas;
la palabra que callas, tu viejo acento amargo
que a nadie, nunca, diste.

En la imagen metafórica de la ciudad, da igual que sea Larache o no porque lo sustantivo reside en la codificación de elementos que *juegan* en la *autenticidad*; esa presencia de motivos tradicionales en los que el *modus poeticus*, esas licencias de dicción y pensamiento se combinan con el *modus fictiones* en el que aparecen elementos irrealistas y ahistóricos: en especial en la prosopografía urbanística en que la *mirada* de la ciudad *hiere*, el *yo besa*, el «velo tiembla», etc. Mientras que la sinestesia-metafórica-hiperbólica del «acento amargo / que a nadie, nunca, diste» propicia los versos que cierran este primer poema o fragmento:

Quiero encontrar el mármol
por donde la traición te muerde en celo.

Cuando todos se vayan, oh, mi ciudad naciente,
déjame ser la risa de tu labio sin dueño,
para vagar, sin prisa, sobre tu cielo cándido.

La autonomía de esa estrategia y el hecho de que los elementos retóricos produzcan la tensión y, por tanto, la dimensión innovadora del poema constituyen la nueva gramática, el *dicción* de lo que denominamos poesía oriental. Los modelos poéticos definidos y, simultáneamente, sus desplazamientos describen la antítesis de «mi ciudad frente al «sin dueño» que posee ahora ese «cielo cándido».

Ya hemos señalado que cuanto mayor es la tensión poética que se genera, mayor es el valor del texto que la suscita o contiene, y es que la irradiación de la pretensión poética puede basarse en elementos insignificantes o apaciblemente antipodéticos. Por ejemplo, el segundo poema-fragmento dice:

Existes ya tan cerca de mi mano,
que presentire basta para saberle todo.
Un aroma, un aliento ya bastan a nombrarte
mensaje todo amor, esencia de amargura

Tu próximo perfil, tu desmedida entrega
te viente ya co mis manos abiertas a tu gracia.
Pregón de tu sonaja me llega con el aire,
ciudad inaprehensible, ligera como un ala

No habrá llanto en los ojos. Las voces prisioneras
elevarán su canto solemnemente a flor de lagrима,
y el premio de tus hombres será tocar la tierra
reciente, superada.

Que nadie corte el aire
por donde amor se aviene, despaño a la llamada.
Que nadie vuelque el miedo sobre la débil llama.

Toda la dulce espera de tu presencia tengo
tan próxima a mi mano, que, presentire, basta.

En el texto no hay ni un solo elemento que pueda ser percibido como radicalmente nuevo, todo el engranaje técnico no supone ninguna novedad y, sin embargo, la enunciación de lo dicho genera una innovación por la interrelación de signos que proclaman el ensanchamiento de límites más allá del yo y el espacio de lo diferente.

Así, el fragmento III o el final nos sitúa en el reajuste de los límites, en la verificación de las distinciones y especialmente propone al lector la dificultad del nombrar, en la que la noción antropológica del *comienzo* y el *origen* es bien expresiva, lee:

Has de nacerme al fin. Porque nombrarte
ya es darte voz y forma
rescatarte del sueño.

Y has de nacer de mí, que te prolongo
con mi oculto deseo

Abre tu ser al mundo que te ignora,
di la palabra exacta y decidida,
crea la rosa, el cielo.

Que el agua va, callado, rescatando
su dulce forma al río
Tu voz, también oculta la rescato.

Y un alba viene hundiéndose los ojos
con tu perfil que entre mis manos llevo,
casi nacido ya, mi pueblo mágico

Es como si el nacimiento fuese histórico, porque parte del yo de la enunciación, mientras que el origen fuera mítico, puesto que se rescata del «sueño». En todo caso, lo que el poema ha generado es una especialidad en la que esta nueva geografía del nombrar coloca como percepción inmediata ese inquietante irracionalismo de «vivir en y»; al mismo tiempo, «salir fuera de un «pueblo mágico», justo la paradoja de la poética oriental

Como ocurría en el número 13, ahora en *Al-Muallim*, 23 (junio 1951), p. 6, aparece un poema de Trina Mercader con el título «Me mirabas» y una dedicación a *M'baraka*, esclava negra, un extenso canto en el que el juego de las diferencias se utiliza en el contraste de tiempos verbales «miras» y «mirabas» del inicio:

Me miras, —me mirabas— silenciosa
desde tu vieja sangre reducida,
y un húmedo clamor, desde tu vida,
sube, de qué momento.

En el recuerdo estás porque aún me miras,
y en la mirada das un dulce acento
de lagrима que ocultas a mis ojos:
de llanto que no supe,
que no quise calmar con mi alegría

Ya sé que no bastó —no bastaría—
ni siquiera mi mano concedida a tu mano,
no bastaría a tu pena
la seda que te diera, los cumlitas, el sándalo.

Lo oriental puede ser reconocido porque no se mezclan arbitrariamente las innovaciones que incorpora y lo exótico se legitima en el interior del poema. En este caso, la comprensión de esa novedad nos remite al problema de la *simulación* oriental a través de la percepción de un yo occidental. La tradición cultural es capaz, pues, de mostrar esa estética de lo diferente. Por eso, el poema continúa

Un tierno vaho de establo se desprende de ti,
nublandote los ojos como un río

que transcurre en la niebla.
Toda regazo o tierra, qué brutalmente toda
la selva por tu labio.
¡Oh, la fiesta, la tarde
conigo allí, en el centro,
sin intentar siquiera la menor rebeldía!

No sé por qué paisajes atravesabas
con tus oscuros pájaros dormidos,
sin voz en tu garganta.
No sé qué pensamientos brotarían
bajo tu estrecha frente,
donde el cabello en dos lo partía.
Solo tus hondos ojos me cercaban
sin querer encontrarme.
Tus ojos eran todo tu mundo contemplarme:
acaso tu reproche, tantas veces mordido.

Realmente, la diferencia no es tan desconcertante pues no hay que *entenderla*, oírla, conocerla. Bastaría con *oírla* y, sobre todo, con saber mirar-la para traerla al texto, para hacerla patente al lector. Trina Mercader no pretende universalizar un 'método' específico para acercarse y acercarnos a esa realidad o realidades disímiles y el poema finaliza:

Lo comprendí mejor cuando la media noche
puso en nuestras conciencias libros de occidentales,
la magia de la hora.
Aún estabas allí, velada por el humo
de nuestros cigarrillos,
con el alma asomada por tus inmensos ojos,
por los desnudos ojos que dejabas morir
en una densa angustia indescifrable:
en una oscura muerte
que, sin embargo, a nadie sorprendería

El gesto de innovación no es espectacular; el sometimiento a la «angustia indescifrable» no puede convertirse en una orientación aceptable y, de aquí, la «sorpresa» de una dimensión textual que opta por lo diverso. En esta estética la diferencia externa se aplica para lograr una tensión cultural no complaciente, en todo caso lo que la poesía oriental recoge es la discrepancia entre las realidades o experiencias del Proletariado y las expectativas de unos jóvenes escritores que se mueven en la contradicción de mostrar las *raíces* y sus *opciones* de un mundo extraño o diferente.

En *Al-Motamid*, 24 (junio 1952), p. 5, aparece la última sección de *Poesía de Marruecos* con el poema titulado «Pueblo mío» en cuatro fragmentos o poemas que aparecen con la dedicatoria *A mis poetas de Marruecos esperanzadamente*. Y es que la práctica poética quiere despertar a los poetas de la tierra, por un lado, y, por otro lado, pretende mostrar cómo esa tierra marroquí, su entorno, sus hombres pueden y son un valor cultural-poético. En cierto modo,

pues, Trina Mercader valora una praxis vital y poética que, lamentablemente, no encuentra en ese 'pueblo' que se sitúa fuera de la poesía. De aquí que los poemas ejemplifiquen una apertura, esto es, se abran a los poetas de la tierra y, especialmente, son un ejercicio de comprensión que propician la innovación poética en una autoorganización que transfiera la propia experiencia a las posibilidades de lo diferente u otro. La aportación de nuestra escritora, por tanto, insiste en que esta práctica poética no tiene que ver con una realidad oculta, al contrario, esa realidad es bien visible aunque los demás no saben mirarla, es una práctica vitalista y se manifiesta en su propia creatividad, incluso en el especial cuidado técnico de construcción del verso, la combinación de ritmos (alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos básicamente), etc.

El primer poema nos podría servir de ejemplo de las dificultades que planteábamos en este número de *Al-Motamid*: no se produce nada que se encuentre más allá de un contexto cultural tradicional, no hay ningún desplazamiento técnico evidente y, al mismo tiempo, aparecen vinculados a una realidad diferente, lee:

Cómo cantar, oh, tierra, mirándote los ojos,
Una dura tristeza me ahoga en el espacio.

Arriba, el alto cielo, perenne, detenido.
Abajo, tú en mis ojos, en mi vida, llorando.

Me naces sin fronteras, sin nombre, toda mía.
Tierra que nace en mí. Tierra por donde nazco.

Los dícticos que lo conforman en su sintética formulación muestran la realización de la poesía oriental en el juego o esfuerzo consciente del yo-otra realidad, en el que la clave no reside en esa búsqueda de principios ocultos, sino en cómo *interpretar* esa realidad otra, una cuestión hermenéutica en la que la integración de la diferencia, su asunción, supone el descubrimiento de la innovación, esa «Tierra que nace en mí. Tierra por donde nazco» y en la que la enunciación excede en amplitud significativa a la fijación de un sentido excesivamente localista: no olvidemos que el referente es el título genérico de «Pueblo mío».

El segundo poema es un ejemplo de configuración de la *praeterita*, esto es, de cómo esas 'cosas pasadas' posibilitan un proceso efectivo en el proyecto de modernidad que llamamos poesía oriental, el poema, especialmente cuidado, en la utilización de ritmos (alternan a torce con once y siete), lee:

Yo no podré jamás evitarte esa muerte
que los demás aceptan;
pero mi voz te secundará tu vientre,
tu destino de hembra.

No puedo florecer tu silenciada enraña,
pero mi voz te llenará de signos
una clara mañana.

No puedo ser la lluvia para tu sed, ni el ángel
que te colme de gracia;
pero mi voz florecerá entre todas
tu nombre, que hoy pronuncio
a través de las lágrimas.

En realidad, esta práctica poética que analizamos no necesitaría ser formulada teóricamente, pues el poema mismo alcanza la posibilidad de fijar un criterio en el que la necesidad y suficiencia del yo no pierda el poder de representación: la aserción de la realidad factual del acontecimiento del enunciado y la legitimación de la experiencia de ese yo, su fiabilidad. De aquí que pueda presentarse con una cierta carga de rebeldía y en el límite de la posibilidad de nombrar («Mi voz florecerá entre todas»), desvelar el dolor de la soledad o la incomprensión.

El poema III tiene que ver con el lamento o queja ante el silencio del pueblo: ahora entendemos que esa categoría es difusa o ambigua, porque si Trina Mercader puede apropiársela es porque el yo al autodesignarla la atestigua, vale decir: el acto de lenguaje o la enunciación del poema es testimonio de un compromiso personal, pero también una confirmación de una realidad distinta, el poema lee:

Donde aquel de vosotros,
aquel que ha de cantarnos
estas ásperas dunas, este duro poblado.

Donde aquel, ay, sin nombre todavía,
de los alivos cerros
y el graznido del cuervo resallando.

Donde aquel que acaudille
su voz o su tiniebla,
donde aquel que, en silencio,
muerta los frutos ácidos.

El hombre aquel que cante
con la esperanza alerta,
su propio pueblo, el pueblo
por el que también canto.

Si el yo de la enunciación estaba allí, puede proclamar las «ásperas dunas», ese «duro poblado», a los «alivos cerros», a los «frutos ácidos»... es decir, puede *cantarlo* y lamentar o denunciar el silencio de los que *pertenecen* realmente al lugar, aquellos que sólo se nombraban a sí mismos en un triple dístico en la autodesignación: la primera persona del singular, el tiempo presente del verbo y la mención del allí (lo oriental o marruquí) respecto del aquí (lo occidental): «su propio pueblo, el pueblo/ por el que también canto».

Por esa ambigüedad que señalamos el carácter de autorreferencialidad designa exclusivamente a Trina Mercader y su práctica poética, aunque esa

autodesignación pretenda inscribirse en un intercambio en el que la ausencia del otro llegue a ser desesperadamente trágica o, al menos, dramática de un modo estéticamente radical. Así, el poema IV lee:

Pero todos te niegan.

Ni un solo brazo labra tu posible delicia.
Ni un corazón humano se te entrega.

Qué desoladamente me circundas
pidiéndome la lluvia, la promesa
que fructifique en ti lo que de eterno
sobre las dos alienta.

Cómo lloro por ti mi canto triste.
Cómo golpeo, ruda, la impotencia
del varón que no sabe
de semilla y de siembra.

Sólo a ti mi destino
fructificando el amplio seno estéril.
Toda mi flor a ti, que te me entregas.

Trina Mercader, pues, acepta que su situación no puede ser hegemónica o, si se quiere, de diálogo o intercambio estético con su pueblo y, simultáneamente, actúa como actor y como víctima: como esta última, es sujeto de la tristeza, de la impotencia..., pero, por su condición de poeta, acredita el proceso de ese pueblo que se *entrega* a un destino de ipseidad o mistidad inquebrantables: «Sólo a ti mi destino», etc.

Claro que esta preocupación de un pueblo *común* no es fácil de formular, especialmente porque los poetas marruquíes o no existen u optan por el silencio y Trina Mercader, a pesar de su esperanza, de su confianza en la palabra del otro, debe decidirse *in fine* y opta por el cierre de esta sección. La métrica del dístico que ha tenido como principio objetivo el logro de un discurso nuevo comprueba que el sistema de asociaciones o estrategias estéticas sólo puede conducir al silencio.

En abril de 1953 obtiene el Premio «Marruecos» de Poesía al que se había presentado con el significativo lema de *Mosairos* y el poema titulado «A un hombre de Marruecos», un extenso texto dividido en tres fragmentos,¹¹ en

¹¹ Se publicó en *Premios «Marruecos» y «Al-Magrib» de Literatura*. Prél Luis Carruaj Akera. Tetuán: Instituto Muley El Hasan, 1953. pp. 15-18. El premio estaba convocado por la Delegación de Educación y Cultura con motivo de la Fiesta del Libro Hispano-árabe y en consecuencia, contaba con el apoyo de la Alta Comisaría de España en Marruecos. Ese año y por parte española lo consiguieron dos «jóvenes valores que alcanzan así la consagración de su madurez literaria» (p. 8), en palabras del Delegado de Educación y Cultura, Carruaj Akera. Lo es, además de Mercader, la prosaista Dora Bacalco, y, por parte árabe, dos escritores

una breve nota bio-bibliográfica, seguramente redactada por la propia escritora, se hace referencia a que «ha publicado numerosos y excelentes trabajos que la sitúan entre los jóvenes valores de la poesía contemporánea» (p. 13) y está afincada en el Protectorado, primero en Larache y en la actualidad en Tetuán «en razón de sus actividades profesionales como funcionaria» (ibidem). Este ambicioso poema entra de lleno en el proyecto de modernidad que estaba impulsando Mercader desde su revista, el comienzo lee:

Si.
Tú prometiste odiarme.
Detrás de la sonrisa,
tu propia voz, quemándote.
Era un ascua el silencio, desde tu aliento al aire.

¿Qué mar, qué nube roja
te desencadenó la ciega sangre
palpitante de garras
y colmillos en sombra, vigilantes?
Desde la doble fila de los dientes,
tu voz estrangulaba,
fingiéndole sonrisa al duro trance.

Pero la vida estaba junto a ti, nuevamente
dando nombre a las cosas. Y era tarde
pensar en la venganza, cuando el tiempo
maduraba los trigos, los frutales (p. 15)

Este inicio desconcertante alcanza un cierto estado de pureza, de perfección porque lo dominante en él es la seguridad técnica en la que la realidad del otro se manifiesta en el odio aparente, en el silencio que denuncia y, sobre todo, se incardina en un paisaje tranquilizador, por eso el poema continúa:

Y aceptaste la tregua. Por los campos
se extendió tu consigna. Nada, nadie
pronunció la palabra, pero todos
comprendieron tu gesto, tu mensaje.

Y aceptaste en silencio mi presencia,
como sombra de nadie.
Cegaste los senderos, las albercas, los cauces
Y fueron sed los campos,
—tus campos— donde solo
la adelfa venenosa daba flor en tu carne.

que habían publicado en la revista *Al-Mutanabbi*: Ibrahim El-Ilgui y Ahmed B. Abd es-Salam El-Bakkali.

Esa aparente aceptación no es más que una «tregua», el problema del nombrar que se había insinuado en el comienzo es una realidad cuando se niega la posibilidad de la palabra y el silencio es un elemento más de la animadversión hacia lo occidental, que en Trina Mercader se suele asociar a la «adelfa» y su carácter o simbología de muerte, de aquí que este primer fragmento concluya:

¡Ay, la pita y el cardo
y el lentisco y el junco
brotando indiferentes al jazmín y a la rosa!
Te cortaste los brazos
para ese dulce huerto
que voluntariamente abandonaste.

Tu corazón, varado,
negó a la rama el trino,
beso de fronda al aire.
Y amparado en tu sombra,
te sentaste a la puerta para esperar, sin prisa,
ver pasar mi cadáver.

Los elementos de negatividad se refuerzan con la «pita», el «cardo», el «lentisco», el «junco»... que inciden en la dureza «natural» del paisaje, donde los episodios del trabajo desaparecen pues el «enemigo» no debe reconocerse en los elementos positivos del «jazmín», la «rosa», el canto de los pájaros, la sinestesia del «dulce huerto» que ahora queda abandonado y si en el tópico atemporal de los dos versos finales: «te sentaste a la puerta para esperar, sin prisa, / ver pasar mi cadáver». Claro que esta inversión de valores, esta situación de una cierta conflictividad o deformidad social en la relación yo-tú, en el proceso imaginativo y constructivo del poema no finaliza aquí y el segundo fragmento continúa:

Si.
Tú me odiabas. Y, sin embargo, alguien
transfiguró de pronto
la tristeza del valle.

¿Qué misteriosas voces
enamoradamente descendían
llamándote, llamándome?
Un doble vuelo hería de mansedumbre el aire.
Por el camino, solos,
tu pie y mi pie avanzaban
puros, elementales.
Unísonas las sombras. Luces detrás, delante.
Los cuerpos, indefensos,
sintiéndose a una misma temura vulnerables.

Ese edificio de palabras negadas, esa negatividad construida que había protagonizado el comienzo, lentamente varía cuando permite que, en el «triste» valle imaginado o soñado, el yo-otro perciba esas «voces» incógnitas y reúna

en una misma «indefinición» las dos presencias con sombras y luces, en una «misma ternura», el acceso a lo análogo permite la estabilidad del *religare*. Por eso adquiere un sentido diferente el cierre de este fragmento:

¿Quién puso —quién pondrá—
sobre el camino, a un tiempo,
nuestras dos voluntades?
¿De quién, de qué momento brotaba —brotaría—
la sorpresa del beso, el cerco umbroso
del amor y el amante?

A borbotones iban mandándonos los ciegos manantiales
Nos conmovió la tierra yerma de estos paisajes;
la brava sed del hombre, señor de su pobreza;
su soledad, sus hambres.

El corazón subía, trepador, por los labios
aigüitos, clamando
sus eternas verdades,
y el canto se extendía. —Himno de Dios— al viento,
por donde amanecían nuestras dos libertades.

La conjunción de presente y condicional de los interrogantes retóricos van dando paso a ese *religare*, primero amoroso, después con la propia tierra que conmueve y emociona con la verdad del canto cuasi-religioso, y esa unificación se consolida en la convención resonante de la poesía, en la hiperbolicidad formidable de esa tierra que genera la libertad de decisión en un orden trascendente. Por eso, el tercer fragmento tiene que acabar con el mito o el utopismo del enemigo:

¿Eras tú mi enemigo?
Tuve sed, y me amaste.
En tus manos bebí colmadamente
sobre la breve laza palpitante.

Junio a las mutuas sombras,
Ir y venir entre palabras ágiles.
¿Eras tú mi enemigo?
Cautiva de recuerdos, por recordar venía,
toda nuestra, la tarde.

Anábulos
una misma alegría partida en dos miladas,
como si dos espejos, amor, nos reflejase
Nuestros dos nombres iban
de tu sangre a mi sangre:
sonoros en tu lengua, dulces en mi lenguaje...

La apariencia de canto amoroso es la que apoya esta estructura contrastada de presencias «enemigas» en las que el lector se ve envuelto y reconoce

la convención de un marco cultural tipificado, mejor, archivado, pues junto a lo amoroso se muestra lo aparentemente religioso de ese evangelismo («tue sed», «sangre», etc.) y el contraste de connotaciones conocidas es lo que estructura el esquema descriptivo para coincidir o unificarse en dos lenguas distintas que sirven para nombrar y sobre todo para que el vuelo imaginativo se asiente en una continuidad sólidamente unificada en la convención de las diferencias que muestra. La dicción poética hace posible su propia contradicción y el texto finaliza:

¡Ah, la dicha! Los arcos
de la promesa herían
de anillos el instante,
para grabar al árbol de los tiempos
nuestras dos iniciales.

¡Dime, dime
si eras tú mi enemigo,
cuando nuestra esperanza convivía
cielo arriba, imitando
dos serenas columnas verticales!

Ahora es evidente que lo amoroso es una simple apariencia, que esa fusión de la «dicha», del «fuego», de los *danos* del amor no son más que una obnubilación, un azoramiento para dar paso a la dimensión de la «esperanza» de la unión con el otro. La posibilidad de construir una gramática o de nombrar en dos lenguas entra a formar parte del proyecto de modernidad que se había reiterado en la revista *Al-Motamid* y que también se trasladó a ese colonialismo oficialista de un premio auspiciado por la Alta Comisaría y es que en el año 1953 se percibe que el discurso poético, lo oriental propuesto por Mercader puede hacer posible la interrelación de mundos aparentemente enfrentados pero unidos o *enbellecidos* en ese mundo ficticio y, por lo mismo, admirable que es la poesía o la literatura en general. En estos momentos, parece que no se subestima el proceso del reconocimiento de la alteridad proyectado por nuestra escritora: la inmersión en la complejidad de ese proceso quizá es una postura que desborda a Mercader y sus colaboradores, pero lo importante es que un grupo de africanistas (el Alto Comisario en ese año es Rafael García-Vallín¹¹) parecen sostener una postura

¹¹ El general García Vallín (Tolosa, 1898-Madrid, 1975) fue, entre otras cosas, Comandante General de Melilla (1939-1942), Jefe del Estado Mayor del Ejército, como Teniente General mandó en la VII Región Militar y en 1957 fue director de la Escuela Superior del Ejército (hacia 1964), pero para lo que nos interesa, al puesto de Alto Comisario del Protectorado fue promovido en el año 1951 y se mantuvo hasta 1956. Hay referencias muy colaterales sobre este personaje en Francisco Saco Gasdaxilas: *Estudios melillenses. Años sobre urbanismo, historia y sociedad en Melilla*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1996, p. 114 y en Antonio Bravo Nieto: *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1996, p. 382-390, de este mismo historiador es importante su *Arquitectura y urbanismo español en el*

sociopolítica que asegura una convivencia cultural como la que se preconizaba desde la revista que nos ocupa y no bastan ya los premios oficialistas y anuales «Muley el-Hasan» o el «General Franco» que galardonaban la investigación histórica y se abren a la realidad preconizada por Mercader como «comprobación» de la «marcha progresiva de la Cultura en la Zona, tal como afirma Carvajal Arrieta, por la «gestión inteligente y sensible» (p. 8) del Alto Comisario.

La consecuencia directa de lo que comentamos se concreta en el mes de junio de 1953 cuando aparece la revista, suplemento literario de *Tamima* (la revista de investigación), dirigida por Jacinto López Gorgé: *Ketama*, 1 (junio 1953)¹⁹ y en ella el poema de Trina Mercader titulado «Hombre del Rif» (p. 9), junto con el texto anterior son las únicas contribuciones a la poesía oriental que no aparecieron en su propia revista. Se trata de un soneto en el que los cuartetos leen:

Contra la comba exacta de ese cielo
la vertical del hombre se levanta,
la vertical que rige esta garganta
de silenciado grito y mudo cielo.

Callada va la voz a tanto duelo,
a tanta sed de amor, a tanta y tanta
desesperanza erguida que quebranta
la derribada sombra por el suelo

Construyen e insisten en el pluralismo de la diferencia, pues, el Rif, situado —como se sabe en el Norte marroquí— mantiene una tradición de independencia y singularidad, de rebeldía que el tratamiento dispensado tradicionalmente a sus habitantes ha estado marcado por la «desesperanza» que articula Mercader en su texto. Sin duda, la diferencia no tiene que ver con el racismo practicado en suelo marroquí contra el Rif, sino que actúa

¹⁹ Norte de Marruecos. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2000, con acortamientos minuciosos sobre la intervención de España en Marruecos, pp. 19-36 o la planificación de obras públicas en las que intervino García-Villón, pp. 251-287. Para un análisis del Protectorado y la figura del Alto Comisario pueden verse Mohamed Bouayia: *Marruecos y España. El eterno problema*. Málaga: Almuzara, 2002, especialmente pp. 237-267 y Francisco Gómez-Jorquera Souza: *La tramoya de nuestra actuación en Marruecos*. Málaga: Almuzara, 2005, pp. 239-266.

²⁰ El mismo Jacinto López Gorgé en su artículo «Revisitas y publicaciones literarias en el Marruecos español», *Puerta Oculta*, 3-4 (1986), pp. 63-65, recuerda la importancia de la publicación que, aunque no señala, tuvo por modelo *Al-Motamid*, quizá con un rigor mayor y un equilibrio entre lo castellano y árabe también notable, al final recoge la reseña de *La Estofia Literaria* que afirmaba: «La pequeña historia de *Ketama* [que publicó catorce números entre 1953 y 1959] va unida a la mejor y más alta expresión de las literaturas orientales y occidentales en esta encrucijada de Marruecos» (p. 65) y es que en ella habían aparecido nombres como los de Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Max Aub, Dámaso Alonso, etc., que se tradujeron al árabe y lo mismo ocurrió por parte marroquí con nombres como los de Mohammad Sabbag o Abdulul Jauh.

justo para alejarlo de él, es una manera de sutilizar la precisión temática del poema y, así, los tercetos leen:

Sobre la piel hambrienta de la tierra
la vertical del hombre solamente,
con indomable vocación de guerra.

Sólo la luz en torno a esa figura,
la llamarada viva, el sol hiriente
que la arrebata y toda transfigura. (*Ibidem*).

Versos en los que se insiste en el tópico de feroces guerreros como demuestran los hechos bélicos de 1921 y la dureza de la tierra arrasada por el sol, claro que esta opinión común, esta *doxa* ha quedado trascendida en una complejidad métrica que vivifica ese imaginario orientalista con la reivindicación y petrificación del ríeno en su propia y singular otredad.

En cualquier caso, la dificultad de una comunicación o intercambio entre escritores en un plano de igualdad sigue siendo evidente para el grupo de colaboradores de la revista *Al-Motamid*. Y si el intercambio entre seres semejantes o poetas no es posible, si la similitud en poesía que se promueve entre los miembros de ese pueblo no es posible, podemos leer un poema como el que Trina Mercader publica meses más tarde en *Al-Motamid*, 26 (agosto 1953), p. 10, titulado «Olvídemnos», que quizá tiene más que ver con su propia voz que con la poesía oriental, a no ser que se trate de otra dirección:

Olvídemnos los tristes nombres de las fronteras.
No hay límites ni vedas. Sólo voces nombrándolos.
Sólo voces. La tierra
tiene su seno intacto.
Por los caminos vienen hombres enamorados
de la verdad. Sus voces
no limitan espacios.
La misma lluvia, el mismo
viento de Dios a todos
pueden fructificarnos.
Y una misma muerte es
la que nos besa los labios.
No hay fronteras. Sólo voces
nos están creciendo huertos
voluntariamente trágicos.

El intercambio recíproco consolidaría el existir en medio de otros hombres (*inter homines esse*, decía Hanna Arendt), pero este espacio se borra: «No hay límites ni vedas» y en este espacio de «hombres enamorados / de la verdad», con «voces» que «no limitan espacios» hay un nivel de seguridad en la enunciación que depende no tanto de la presencia de Dios, de un Dios único, cuanto de la fiabilidad y perseverancia de esa trágica soledad del yo en que se reconoce la presencia de Trina Mercader.

Es evidente que nuestra escritora fue perseverante e 'incorregible', pero a partir del año 1952, cuando desaparece la sección Poesía de *MARRUECOS*, ha dejado de ser 'ingenua' y confirma que la poesía oriental, más que afirmar discordancias con los otros, establece distorsiones en su propia singularidad poética y la suposición de un posible mundo compartido se convierte en un ideal más o menos difuso que se integra en la singularidad de su propia voz poética, algo que podemos ejemplificar en *Al-Morandí*, 27 (febrero 1954), p. 11, en «Oh, tú, que así me invades». El comienzo lee:

Oh, tú, que así me invades,
te llamo dulcemente desde todos los tiempos

Yo ya no sé qué nombre, qué canto, qué pronuncio
Yo sólo sé que lluyo fatalmente a tu encuentro.

Por todos los caminos viene tu voz. (La eterna
voz que me nace dentro).

Mira qué sola voy. Para encontrarte,
sólo tengo mi verso.

Sólo estas fieles manos
en torno a ti — tras ti — por la tierra y el cielo.

El desasosiego del «no sé qué nombre» nos sitúa más allá de ese posible mundo compartido, en el límite de su propio sentido, fuera de un ideal compartido de poesía oriental. Ahora, el mundo que persigue es otro, más importante o significativo para su propia voz, un mundo de percepciones único, singular:

Transfigurada avanzo
por mi luz o mi fuego,
mientras aromas, nubes,
invadida prolongo y alimento.

Si un pájaro desmiente
con su urino el silencio;
si el viento a bocanadas
te persigue en su vuelo;
si un tallo, una espliga
quebran su voz, su verbo,
soy yo, soy yo: mis brazos, mi corazón, mi aliento

Oh, tú, que así me invades,
por todos los caminos presenciarás mi acecho
En el nombre de Dios,
te amo desde todos los tiempos

Las percepciones generan una tensión positiva en la que la fuerza y las presencias elementales («luz», «fuego», «pájaro», «viento», etc.) *rescatan* positivamente la alteridad. Y a partir de aquí, en cascada, el nuevo mundo dístico

ya no es frágil, es su visión como experiencia *propia* y no supone vacilación o contraversia, ni siquiera soledad porque el yo en la enunciación muestra la seguridad de su propio argumento plausible, una fuerza positiva:

Amo la sed y el hambre
que te sustentan el ser y que apuntalan
insolubles huesos.

Amo el ángel que ocultas:
la vigorosa espada que transparenta el ojo
desde la frente al pecho.

A puñaladas vives, nubes, muertes
y en tu demencia vas
desordenando pájaros y vientos;
equivocando estrellas y caminos
por donde se desangra tu corazón violento

Qué frenesí, qué aplauso tu osadía
levanta, impone, ordena.
Y estás aquí y allí y en mí y en ellos.
Y estás en mí, que canto
con mi verso tu verso

No voy sola. Tú naces
en torno a lo que soy, como yo nací
de ti. Te pertenezco.

Oh, tú, que nunca existes,
yo ya no sé qué nombre, qué sueño, qué pronuncio.
Yo sólo sé que lluyo fatalmente a tu encuentro.

Por eso puede equivocarse, pero la experiencia del poema no tiene que ver con la extrañeza del otro, con lo extranjero, con el conocimiento trascendente del otro, con esa necesidad de audiencia, porque ahora Trina Mercader está convencida del yo, de su seguridad y la capacidad de su presencia, ese presente propio del yo o su imagen, pues entre el decir y lo dicho de la enunciación del poema no hay que recurrir al otro, basta la autonomía de la enunciación: en sentido estricto, la escritura del poema se basta a sí misma y sólo tiene que preocupar lo que podemos llamar *carrera* literaria de Trina Mercader, su propia visibilidad de escritora.

Así, en *Al-Morandí*, 31 (junio 1955), pp. 10-11, puede publicar «Tres poemas a una sola ciudad» que, por supuesto, es Larache, pero los rasgos de la escritura, la caracterización de los poemas, posee elementos específicos que no tienen que ver tanto con esa línea de poesía oriental como con la condición singular de la propia escritura. Si leemos con atención, el primer poema no tiene nada que ver con lo oriental y dice:

Aún quedas, aún estás
manteniendo la yerba
diminuta del arco.

la buganvilla espesa de los muros,
lo sombro del párpado.

Aún quedas, aún estás
conmigo, en pie, vencida
vencedora del tránsito.
Aún sostienes, alienas
tu pared de cansancio.

La herrumbre reverdece
tu cal, por donde el llanto
resbala, detenido
sobre el último tramo.

Aún quedas, aún estás
con tu jazmín crispado:
aroma que retiene
desesperadamente
mejillas, ojos, labios.

La ciudad sigue manteniendo su condición de lugar físico, concreto, pero no tiene que ver con lo exótico, diferente... sino con el espacio propio, con la imagen de experiencia, con el lugar social que configura la autonomía semántica del texto, un lugar social de producción en el que Trina Mercader singulariza su propio procedimiento de análisis compositivo con lo que considera la construcción de un texto único, con un criterio de pertenencia, la apropiación de un lenguaje que se enuncia en un proceso caracterizador propio, una práctica o gesto que sólo pertenece al yo de la escritora, la que pronuncia un discurso que puede relacionarse con un tú al margen de lo diferente.

Lo mismo ocurre en el segundo poema titulado o dedicado a «Tu casa es una caja de música» que evoca el reloj conocido o familiar (en cierto modo, remite a un lejano recuerdo de Antonio Machado) que *canta* las horas «indútiles, nostálgicas» en el que la memoria recupera la soledad de la vivienda: «las desiertas salas» o la presencia de la madre y las campanadas caen «en mi silencio / donde un aire de vidrio / las perdura, las salva». Y es que el tiempo se constituye en determinación y condición formal del poema: su ritmo, sus variables métricas... definen la perspectiva de la escritura, la referencia a los hombres, la relación presente y pasado, etc.

El tercer poema titula o se dedica a «El aguador», pero occidentaliza la diferencia:

Y el ángelus del agua
pasa untando
su campanilla rubia.
Y pasa dulcemente,
tiernamente insinuando

Bajo los arcos alza
pregón de su sonido,
lenguaje sin palabras.

El testimonio de la enunciación no se detiene en esos vestigios de lo extraño o exótico, la tensión verdaderamente eficaz es una cuestión de enunciación interior, de formulación o articulación, el modelo retórico se sitúa en un plano distinto, depende de la racionalidad en el que lo persuasivo y lo probable reside en la propia escritura y en la ficción original.

Y pasa nuevamente
con su pregón oculto:
odre negro a la espalda

Bajo los arcos beben
cien bocas la garganta
del agua, que se entrega
purísima en la dádiva.

Cien bocas que rodcan
la voz que va brotando
sobre la fina toza
de oro, que titila.

El personaje del aguador, por tanto, pasa a ser un testimonio voluntario e involuntario que garantiza la propia poesía, el estatuto de poeta de Trina Mercader, su oficio y, en esta biografía involuntaria como poeta, integra elementos diferentes o vestigios involuntarios de la propia biografía que se depositan en la singularidad de su práctica literaria, en ese dominio de técnicas, en la precisión de los ritmos, etc., esto es, una poética propia con sus elementos, digamos, probables y específicamente los persuasivos con los que se logra una escritura única y singular en la que se reencuentra el yo con el tú o el otro y se salva el abismo de la distancia, se reencuentran esas reglas melódicas y técnicas (métricas, versales, rítmicas...) que posibilitan la verdad de la propia obra, etc.

En el mismo sentido, podríamos considerar el poema publicado en *Al-Maamid*, 33 (enero-marzo 1956), p. 8, titulado «Ciudad de carne», en el que lo de menos es su descripción concreta. Lucharé probablemente, porque lo importante es la voluntad de la fuerza de la escritura, la posibilidad de decir en la que el juego de semejanzas y diferencias, la exactitud de lo exótico, el juego de antitejes con lo extraño... desaparecen. El poema no es un indicio de otra cosa más que el mismo o, de otra manera, el texto se configura en su propia referencialidad. Así, los primeros agrupamientos versales están iniciados por la palabra «Ciudad»:

Ciudad que me avergonzaría.
Toda hecha de íntimos contactos,
de tiernas ligaduras obscenas

Ciudad adulta
hecha para las manos
Palm los que supieron hurgar
hasta lo inverosímil.

Ciudad
más confusa que el miedo.
Más honda
que los viejos olores

Ciudad de tramo en tramo
derramada en urgentes
delirantes descensos.

Ciudad legamo, pozo,
cáncavo laberinto
de ceguera. A venas
hallaréis el escombro

En estos versos no importan las evocaciones concretas, los vestigios o la noción de testimonio, el juego de lo que podríamos llamar *evocativo*: las experiencias no producen la diferencia ni se centran en ella. La realidad, en este sentido, no importa: puede llegar a ser impenetrable, pues lo decisivo es la escritura, la textualidad irracionalista o alucinada que el título del poema ya sugiere. Por eso, continúa:

Por donde la voz baja,
por donde el pasadizo.
Oh, no. Aún no. Bajad.
Está más hondo

Más abajo del líquen.
Por la sombra nutrica.
Por donde el excremento

Ciudad
seno y vientre de todos,
en un hozar que me avergonzará.

El texto-poema ha desplegado sus elementos, incluso escatológicos, y con ello su propia especificidad, su *espesor* y en él la ubicación o localización es una noción despreciable o vacía: no se propone como ciudad concreta, como lugar preciso, como juego de memoria. Los signos desplegados tienen que ver con una función de corroboración discursiva, aquella que remite al *eikón*, esto es, a la propia grafía y pintura de la memoria propia, a su dimensión propiamente retórica o poética en la que se ponen en juego procedimientos de representación discursiva para lograr una estética propia, aquella que tiene que ver con los límites de la representación y en la que el poema se aparta de la fase de verificación orientalista y se sostiene (o no) por su propio valor heurístico, aquel que implica una identidad entre el uso del lenguaje en general y la literatura o lo que Trina Mercader considera que debe ser la poesía.

IV. POÉTICA

La escritura, en el caso de Trina Mercader, sirve para construir desde lo incomprensible de la vida cotidiana la normalidad de lo inteligible, aunque trabaje no desde la seguridad de la comprensión, sino desde la inseguridad del desconcierto: la poesía, así, es una propuesta para evitar la desazón, puesto que objetiva lo vivido y, sobre todo, lo diluye en palabras, esto es, en una propuesta de *sentido* que el lector tiene la posibilidad de compartir o no.

El estudio que sobre la figura de Trina Mercader hemos emprendido nos sitúa ante una producción poética *digna* de ser analizada, puesto que, pese a la brevedad de lo publicado —un primer libro con pseudónimo y dos libros de poemas—, resulta «suficiente para una valoración de esa voz que dentro de la lírica lemnina de posguerra será de las más hondamente puras; entre esa ascética y esa mística que comportarían su triángulo lemnico: vida-nuente-divinidad».¹ Una escritora de la que se ha dicho que posee una «sosegada voz, de fácil expresividad retórica y de contenida pasión en su palabra» y representa «una de las voces más sencillas, más limpias y claras de la actual poesía lemnina».²

Podrían establecerse dos núcleos de interés para el estudio de la obra poética de la escritora alcantana y distinguir, entonces, entre los libros publicados: *Tiempo a salvo* (1956) y *Sonetos ascéticos* (1971) y con el pseudónimo de Timida los *Pequeños poemas* (1944) y los textos o poemas publicados en revís-

¹ Miguel Fernández: *Obra completa...*, op. cit., t. I, p. 564.

² Luis López Anglada: *Antología poética española. Historia y antología 1939-1964*, Madrid: Edición Nacional, 1965, pp. 252-253.

las, básicamente en la que dirigió, pero también en otras coediciones. En el bosquejo autobiográfico del año 1954 que escribió Trina Mercader para la antología de Carmen Conde,¹ leemos:

Ningún libro publicado hasta la fecha. Tengo casi terminado uno: *Mundo a salvo*. He colaborado en casi todas las revistas de poesía de España y de la Zona, así como en las de los países árabes. He sido traducida al árabe. Preparo una colección de libros de poesía y literatura hispanomarroquí. (p. 251)

Como sabemos, el título definitivo de ese poemario sería *Tiempo a salvo*, pero lo que nos interesa es destacar su colaboración en casi todas las revistas de poesía de España, en las publicaciones de la antigua zona del Protectorado español y en las periódicas de Melilla.

En cualquier caso, y aunque volveremos sobre ello, el primer núcleo se caracteriza, pese a la distancia temporal (quince años) que separa ambos libros, por una similitud estructural y una temática de corte ascético (religioso, aunque quizá alejado de la ortodoxia) que desemboca en la composición de ese tríptico al que se refiere Miguel Fernández de vida-muerte-divinidad. Estructuralmente, *Tiempo a salvo* se divide en tres tiempos muy equilibrados (dieciséis, dieciséis y dieciséis poemas respectivamente) en los que el yo poético femenino emprende un camino (por decirlo en términos ascéticos), desde el auterreconocimiento del cuerpo y la palabra propia, en el primer tiempo, en el que lo significativo es la defensa de los espacios íntimos y el regreso a la autenticidad (hay una reivindicación feminista latente en todo el conjunto), junto al rechazo del silencio impuesto (ligado, además, a una etapa, la niñez, caracterizada por el autoritarismo, que llevarán al yo poético a rechazar el pasado); ya en el segundo tiempo, se opta por una apertura al mundo, a lo exterior y a la naturaleza, a la vida, con una especial atención a la comunicación con los otros: para terminar, en el último tiempo, con el canto de un panatismo sin fisuras en el que se ofrecerá una particular visión de la divinidad, en muchos casos alejada de la ortodoxia.

Sonetos ascéticos, por su parte, se ajusta perfectamente a la estructura enunciada por el poeta melillense, y su mayor particularidad (al vez resida en retomar la estrofa clásica, el soneto, a través del cual Trina Mercader trata de incardinarse en «la tradición de quienes buscan la concisión conceptual y el rigor de la forma»,² tradición a la que pertenecerían Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Alberti o Miguel Hernández. Estructurado igualmente en tres núcleos, Vida-Muerte-Dios, en este caso podría decirse que Mercader alcanza

una mayor perfección gracias a la depuración formal y retórica de sus composiciones.³ El primer bloque, la Vida (catorce sonetos), se inicia con un soneto-presentación en el que lo diminuto, lo efímero y, en definitiva, el tópicos de las vanitas marcan la tonalidad de este apartado, que se abre a los elementos naturales del mundo exterior y que van desde lo más tangible (LA PLANTA, LA FLOR, LAS HOJAS) hasta la abstracción más absoluta representada por EL JUVIA. La segunda parte, MUERTE, ofrece al lector trece variaciones sobre este tópico, en el que soledad y silencio construyen una gélida y turbia atmósfera. Por último, DIOS, el tercer bloque, articula una moderna versión del ascetismo a lo largo de los doce sonetos de los que se compone y que retoman la tradición española conceptualista y paradigmática que tiene sus máximos representantes en el Siglo de Oro.

El segundo núcleo en la obra de Mercader ofrece una perspectiva ausente en los poemarios anteriores: la tematización del africanismo u orientalismo en general. Como hemos visto en el capítulo anterior, la mayoría de los textos publicados en las revistas del momento, pero, sobre todo, los reunidos en *Al-Ma'aniid* (hasta trece y cinco poemas) construyen la mirada de lo otro, en este caso del Norte de África, desde la experiencia de quien vivió allí y trató de comprender qué sucedía a su alrededor. Como afirma la propia Mercader en un texto ya comentado y decisivo, «En busca de una nueva lirica moriamidiana»:

No basta ver, sentir de lejos; hay que acercarse y comprender la vida que pasa a nuestro lado. Pasar sobre las cosas sin amarlas, ¡he ahí el motivo que oculta a nuestros ojos la verdadera poesía marroquí. A un paso nuestro salta y resbala una caudalosa armonía, una abigarrada y cálida alegía emanada de un pueblo joven, maravilloso, extraordinario. Color y forma, trama y conjunto, paisaje y acción nacen formando un cuadro vivo que zumba hacia nuestra sensibilidad. Es verdad que las palabras árabes golpean nuestro muro latino, superándonos. También nuestras palabras caen como guijarros en el agua quieta. De aquí la necesidad de ir y tomar con nuestras propias manos el agua dulce que nos resbala inútilmente. (*Al-Ma'aniid*. Verso y Prosa. 15 (mayo 1948), p. 2).

En este recorrido por la escritura africanista de Mercader habría que añadir—junto a los poemarios—dos cuentos publicados. En realidad, tenemos noticia de dos cuentos publicados, además de un libro que reunía una colección de relatos dedicado a Martucos,⁴ que la escritora estaba preparando y que no llegó a verse. Los cuentos publicados son «Mercado de mujeres»⁵ y

¹ El trabajo de Carmen Conde titulaba *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Ediciones Argueta, 1954.

² Es lo que afirma Antonio Carvajal en la nota introductoria al libro de Mercader: *Sonetos ascéticos*. Barcelona: El Bardo, 1971, p. 9.

³ Es una información proporcionada por la arabista, y amiga-compañera en Larache de Mercader, Jaquima Alburquerque en entrevista personal celebrada en Granada con fecha 31 de octubre de 2004. Corroborada después en distintas ocasiones por López Góngü.

⁴ En *16 Relatos*. Antología de prosas juveniles. Granada: Colección Hombres y Caminos, 1965, pp. 133-142.

«Una calle del barrio moro de Larache».⁷ Cuentos, poemas o prosas poéticas que permitan estudiar una marginalidad poética, a la vez que aportar una nueva visión—derivada de la asunción de una periferia forzosa—del panorama poético de la posguerra española a través de las revistas literarias: el caso particular de Mercader como paradigma de una estética de la alteridad.

Por tanto, para establecer la poética de Trina Mercader habría que acudir, sin duda, a sus obras literarias, fundamentalmente a los poemas publicados tanto en libros como en revistas o plegados (a los que hemos tenido acceso), puesto que es ahí donde esa práctica poética se concreta, incluso se formula conscientemente y explícitamente como veremos en algunos ejemplos muy significativos. Sin embargo, y gracias a la cortesía de Jacinto López Gorgé, hemos tenido acceso—como se ha indicado con anterioridad—a la correspondencia que Mercader mantuvo con él a lo largo de unos años (1947-1953) en los que la empresa de *Al-Motamid* centraba los esfuerzos intelectuales de la poeta alcañina. Pues bien, merece la pena señalar que en esta correspondencia, y al hilo de comentarios relativos al devenir de la revista, Mercader enuncia con absoluta precisión cuál es su concepto de poesía, cómo afronta la práctica poética, algo que quizá explique—junto a las dificultades editoriales con las que tuvo que lidiar—la escasa producción publicada o edita. Y, así, en carta a Jacinto López Gorgé fechada en Larache el 7 de noviembre de 1947, leemos:

No he vuelto a escribir una sola poesía que me guste; es más: me limito a darle vueltas a una idea poética, sin escribirla. Tengo un nuevo temor en la poesía que voy haciendo, y es que cuanto siento y veo está sentido y visto desde un punto literario del que ya no puedo librarme. Por eso no escribo, no quiero, una sola línea. Para dar un poema sincero, primitivo por que guarda el puro valor elemental de las cosas, es preciso aislarse y salir fuera de tertulias, lecturas y charlas. Con nuestro alán de extender un ambiente literario o poético empezamos por sistematizar y limitar la propia poesía. Y a ti te lo digo: odio lo que enfre la pura emoción, lo que convierte lo más natural en crujido de papeles, como aquel papagayo de Tagore, muerto por sabiduría.

Desde muy pronto, pues, nuestra escritora es consciente de que la poesía es un acto de autoafirmación y de que el poema significa disposición técnica sobre la naturaleza exterior, pero también *representación* sobre la *interna*, casi una teoría de la imposibilidad. La conexión simpática que requiere el acto de la escritura tendría que restablecer una re-conciliación con la *verdad*, por eso, la carta continúa:

Un poeta puede cantar, expresar a los demás una vida auténtica o una vida mentada (literaria). Esta última puede ser muy bella, pero no hará

llegar al lector un sólo átomo de emoción. Inventar una vida para hablar de ella por crear una postura es estúpido. Si eso es lo auténtico en el poeta, me cruzaré de brazos. Pero si es dar todo el peso—cuerpo y alma—de sí mismo, entonces escribir es el destino más amplio, más emotivo de la vida.

La lectura constante de poesía—sobre todo la actual—me desorienta. Hay mucho falso en verdad. Por eso el libro de Carmen [Conde] me ha hecho temblar, de puro sincero. Es un libro que duele

Puede ser un poeta y abstenerse de publicar en ninguna parte. ¿Formarse un público? El público está formado cuando lo que se da es bueno, auténtico.

Al margen de la modernidad que supone esta preocupación por el metacado, por la posibilidad del público y su formación, que tiene que ver sobre todo con su experiencia de directora de una publicación periódica, llama la atención su modelo de indagación sobre la poesía porque más allá de la apelación a la lectura constante, le interesa argumentar la visibilidad de la propia poesía, por eso es tan decisivo el ejemplo de Carmen Conde: en la re-formulación y en el re-conocimiento se puede asegurar que el lenguaje tiene que adecuarse a su propia necesidad. Así, la carta concluye:

Si yo he formado una revista, es porque soy persona de acción más que poeta. Sin embargo, hay momentos en que me abismo en esa soledad generosa, llena de fruto, que me da las mejores voces, aquellas hechas para mí sola. Pero una vez fuera de esta influencia, me vuelvo a encontrar estupidamente vacía y ataco el hacer para que mis propias obras me afirmen como existente, como cosa que vive porque produce.

Hablar de este problema me gusta, de veras, lo creo apasionante y creo que eres el más acertado, el más cercano a estos desvelos por tu gemela soledad a la mía. Por todo esto, amigo Jacinto, voy a tardar mucho en publicar nada. No quiero repetir el ejemplo de muchos: estar a salvo de esa locura de los de Madrid—salvo los verdaderos—que se agostan a sí mismos dando frutos incompletos.

Una carta, como se ve, extremadamente significativa por cuanto desvela claves de su universo poético. Parte Mercader de una concepción algo *romántica* (en el sentido histórico-literario del término) de la poesía y se plantea problemas propios del debate de la modernidad: la originalidad o cómo enfrentar el peso de la tradición, cuyas *autoridades* pueden llevar incluso al silencio creativo; decir algo nuevo y bien o no decir nada en absoluto. Se rechaza la mera repetición de lugares comunes, porque otra clave en lo que podemos denominar cartografía poética de Mercader es la obsesión por la *autenticidad*. En este sentido, su obra puede leerse como un esfuerzo continuo y vehemente por dar un producto *único*, no tanto por original cuanto por *sincero*. No es que la vida expresada por un poeta no pueda ser inventada, esto es, «mentada» o literaria, ficticia en todo caso; es que esta, siendo bella o por más bella que sea, no podrá nunca conmover al lector, transmitir emoción alguna porque no procede de la verdad del sujeto que la produce. Por eso, la

⁷ Publicado posumamente primero en *Tina*, 37 (junio 1996), pp. 66-68, y luego recuperado por Jacinto López Gorgé para su *Nueva antología de relatos, narraciones, Granada: Port Royal*, 1999, pp. 45-47.

poesía debe ser verdad, esto es, auténtica, porque quien escribe da todo de sí mismo («cuerpo y alma») para ello y sólo contando con una dedicación tal, es decir, sólo partiendo de la supuesta sinceridad del que habla o escribe, el texto *puede* conmover, transmitir «lo primitivo» o emocionar. Por tanto, las condiciones de producción de esta poesía o escritura auténtica sólo pueden darse en soledad y al margen de circuitos más o menos mercantiles o especulativos literarios («es preciso aislarse y vivir, fuera de tertulias, lecturas y charlas»). La indicación del *aislamiento* para alcanzar lo primitivo, la pureza... y el presupuesto de mediar la idea antes de formularla nos indican ante qué tipo de escritora cuidadosa estamos. Más dudosa, sin embargo, y menos justificada es la afirmación taxativa según la cual el buen texto genera su propio público.

El problema radica en que la teatralización del fenómeno literario, la institucionalización o proyectos que tienden a sistematizar el panorama literario destruyen cualquier intento por formular la *pura emoción* que el poeta ha de transmitir. Es decir, el despliegue *institucional* (el puro espectáculo) o esa parte mercantil que tiene lo literario contamina en definitiva el producto, lo apartan de la *verdad*.

No en vano Mercader alude al desconcierto que le produce la lectura de poesía coetánea (teníamos en cuenta, además, que desde la periferia, el acceso a las novedades era dificultoso, tardío, sesgado...), dominada, a su entender, por la *falsedad*, en tanto que todo lo que se pretende representar obedece más que a la expresión sincera, a un intento por crear una *vida bella* tal vez, pero falsa por irreal (*¿qué es la vida bella / que no sea verdad tanta belleza*). Para Trina Mercader, siguiendo ese principio hegliano según el cual la poesía debe ser la expresión subjetiva de los sentimientos, una composición poética, además de bella, debe ser real, esto es, sincera, auténtica, de ahí la reivindicación de Carmen Conde, cuya obra verdaderamente emocional y *ahí* de puro sincera, siempre según Mercader.

Pese a definirse básicamente como «persona de acción», reconoce necesitar la soledad para aprehender y formular esas voces suyas, para *crear* su obra, deslizar así el *horror vacui* que le genera no escribir y afirmarse en su devenir a través de sus propios textos, sobre los que una y otra vez vuelve. La conciencia u obsesión por corregir, por depurar sus escritos, ese mediar cuidadosamente la idea antes de formularla y, una vez formulada, *corregir* dicha formulación, unida a la ingente labor emprendida con *Al-Motamid* (sin contar, claro con su trabajo en la administración pública) quizá expliquen por qué no publicó *tanto*, al menos durante su etapa en el Protectorado. No se prodiga con la publicación de sus propios textos, la prueba es que, fuera de las revistas, sólo saca un libro, en la propia colección de *Al-Motamid*, fundado en 1956. En un segundo momento, y ya en Granada, las motivaciones debieron ser otras (parece que tenía, al menos, dos poemarios inéditos, un libro de cuentos y otros proyectos literarios), según señalan Gómez Nisa y Antonio Carvajal. Siguiendo a Mercader, sería mejor no publicar antes que caer en el error de hacerlo entregando algo incompleto o innaduro.

Habría en la correspondencia de Trina Mercader y Jacinto López Gorgé otra carta que puede ser leída en este recorrido para trazar la poética mercaderiana. Está fechada en Larache el 13 de diciembre de 1947 y en ella se consiguen algunas tensiones entre los integrantes del Grupo de Melilla (que habían colaborado como tal grupo de amigos de forma muy activa desde el segundo número de *Al-Motamid* pocos meses atrás y que ahora emprenden otra aventura literaria con *Manantial*, de la que no hacen participe a Trina). Los de Melilla parecen querer separarse del resto de la Zona, a la que desprecian, y reivindicar su situación, su individualidad, ante lo que Mercader escribe:

Yo os imaginaba [antes de *Al-Motamid*] desesperados, y os imaginé también corriendo hacia la revista recién aparecida porque era lo que esperaba, ya viviese de vosotros o de otra persona gemela. Recuerda mis primeras cartas esaltantes, angustiosas, con un júbilo cada vez que vuestra amistad me hablaba de cosas sencillas, de cosas que eran también mías porque todos éramos poetas. Vosotros os teníais, os habíais tenido durante toda la vida. Yo no. Yo a nadie. Viví soñando, en la amistad de hoy en la comprensión de hoy, y ¿todo por qué? Porque aquí, en este desierto del cual nada queréis saber había alguien que se odiaba de tanto encontrarse enfrentarse, consigo misma.

[...]

De ahí viene que nuestros principios de... acción (vamos a llamarlos así) sean distintos. Tú has creído en ti siempre. Yo nunca. Ni aún, cuando hay momentos en que Dios me señala con su dedo inmutable y me manda hacer: ¡Y tengo miedo de serlo! No quiero serlo a veces. También Goethe sabía de esta huida instintiva, de este desco de esquivar lo que nos amenaza: un destino múltiple, humanidad en un solo ser.

Es decir, las dificultades propias de la periferia, más si esta se sitúa en ese *desierto* que supuso el Protectorado español, junto a la ausencia de fe en las posibilidades de su escritura —no creer en sí misma—, nos ofrecen una perspectiva vulnerable de Trina Mercader. En realidad, la concepción neoromántica de la escritora hace que conciba la poesía como un viaje de la imaginación y que el mundo de lo material, para la poesía que pretendía, no tenga la menor importancia, por tanto, el peligro de la literatura aparece como disolución y oportunidad, esto es, la exacerbación de la fantasía como catástrofe de lo real y como descubrimiento de lo otro. Ese segundo aspecto, la falta de confianza en sí misma, puede contribuir también a la explicación de la brevedad de su obra literaria, pues la pura formalidad de lo estético acaba por negar la realidad y se produce un desplazamiento hacia una subjetividad cada vez más exigente en la que el yo indaga en su propia interioridad para descubrir lenguajes que le permitan rearticular su relación con el mundo, más allá de la simple presencia limitadora de lo empírico.

Partiendo de estas premisas, y si nos acercamos ahora a la producción literaria de Trina Mercader, podríamos establecer esa *canonografía poética* a la que nos hemos referido. Miguel Fernández, a la luz de sus libros, establece

un inángulo conceptual que condensaba los poemas de la directora de *Al. Morandé*: VIDA, MUERTE, DIVINIDAD, además de ajustarse a la estructura con la que desarrolló *Tiempo a salvo* y *Sonetos ascéticos*, representan también tres núcleos conceptuales sin los que Mercader no podría entender su quehacer poético. Fiel a su principio de autenticidad, Mercader canta en sus poemas el mundo a través de estos tres *práximas* sin por ello dejar de formular o reflexionar acerca del hecho mismo de la escritura, como veremos.

En esta triada habría que incluir indeciblemente el mundo de la *naturaleza*, un referente decisivo en la escritura de Mercader: funciona como catalizador de la mirada del yo poético protagonista de sus versos, es el lugar en el que esa divinidad se manifiesta y vida y muerte suceden. Cesáreo Rodríguez Aguilera, en las palabras preliminares a *Pequeños poemas*, el libro que Mercader publica con el pseudónimo de TRINA, declara: «El Cosmos no ha incluido con su terrible pregunta el alma de TRINA. Los problemas de la vida no le han planteado su pavorosa urgencia. Y sin embargo ha nacido un poema». En cualquier caso, una lectura atenta de la obra de Mercader señala o indica que sí le preocupaba el mundo, ese cosmos que remite a una solemnidad propia de una escritura *no fenechida*, según parece desprenderse de las palabras de Rodríguez Aguilera, sólo que la manera que adopta para expresarlo no tiene que ver con la grandilocuencia de cierta poesía dedicada a cantar los universalismos desde una aparente seguridad vital, sino que su estrategia es otra.

Como se ve desde el primero de los libros publicados, *Pequeños poemas*, la Naturaleza ejerce de mediadora entre la poeta y el mundo en una primera instancia, de ahí el papel primordial que se le otorga: el mundo de lo natural se eleva sobre el mundo de lo real, sobre sus limitaciones, y propicia una nueva mirada y una nueva *espiritualidad*. La fascinación de la mirada por el espectáculo natural proviene del decir originario que propicia y se formula reiteradamente en los poemas de la alcañuna, y no sólo porque supone o representa el *último* redujo de la belleza, sino porque ofrece a quien mira una multiplicidad de signos de la presencia divina, un panteísmo largamente subyugado en la tercera parte tanto de *Tiempo a salvo* como de *Sonetos ascéticos*.

Si atendemos a la propia escritura (y a las palabras de la correspondencia que hemos reseñado), una creadora preocupada u obsesionada por ofrecer algo original (su propio yo, su propia experiencia vital) no podía abordar esa triada VIDA-MUERTE-DIVINIDAD desde los grandes temas (desde la seguridad que proporcionará situarse en el centro del campo literario), con la grandilocuencia y seguridad de alguien que finge o cree haberlo experimentado viviendo todo; Mercader, siguiendo sus principios y tratando de alcanzar lo puro,

lo primitivo, desde la periferia y la inseguridad sobre sus creaciones, desde la soledad de ese *desierto*, opta por la estrategia de lo mínimo para configurar su universo poético y, así, escribe sobre lo pequeño, sobre elementos naturales o paisajísticos mínimos, insignificantes en apariencia —desde las hojas de un árbol en otoño, una flor o una manzana, hasta el dibujo que una frágil rama traza continuamente en el río, el vuelo de una libélula o la contemplación misma de la belleza en un paraje singular...—, es decir, construye la ilusión de reconocer(se) en todo aquello que ve y trata de transmitir. Quizá desde una modernidad o neorromanticismo más que establecido. En este espacio de lo construido, se quiebra lo empírico, lo racional-lógico y se reemplaza por una vuelta o mirada hacia el interior, hacia esa supuesta interioridad del yo que surge como consecuencia de una naturaleza exterior en la que la pluralidad, el misterio y oscuridad pueden *iluminarse* por una nueva mirada-voz.

De la escritura insegura y titubeante de los primeros libros, muy cercana a la influencia de sus referentes literarios, podemos llegar a la madurez, a lo que se ha llamado *dignidad poética* en su poemario *Sonetos ascéticos* y algunos poemas sueltos publicados: en este último caso destaca el titulado «Lenguajes», que pertenece a un libro inédito: *Poema*.⁴ Se trata de un texto bien significativo, una suerte de reflexión sobre la escritura *fragmentaria*, sugente, por cuanto son las hablas las que *crean* el universo de palabras en el que domina el ocultamiento, lo efímero, lo inconcluso... para aprehender «lo que sin ver, ya visto se presiente». Quizá la clave esté en el origen, en ese

⁴ Rodríguez Aguilera en la nota preliminar a *Pequeños poemas*. Alicante: Colección «Leña», 1944, pp. 5-6, (núm. 11).

⁴ Se publicó poshumamente en la hoja volandera u hoja programa que organizó el Aula de Poesía de la Universidad de Granada como homenaje *In memoriam* para el día 18 de abril de 1985 (un año después de la muerte de Trina Mercader). La dirección es del poeta Antonio Carvajal, el homenaje consistió en una conferencia de Jacinto López Góngora titulada «La obra de Trina Mercader», y en una *Lectura de poemas*, con la intervención de Elena Martín Vivaldi, Estrella Dolores de la Higuera, M.ª del Carmen Pérez Vera, Julio Alfredo Egara, José Fernández Castro, José G. Ladrón de Guebara, Rafael Guillén, Carlos Villarral, Francisco Acuña y el propio Antonio Carvajal. Esa hoja-programa incluía cinco poemas inéditos, tres fragmentos, un título, de lo que parece un libro: *El mar*, y cuyos números correspondían al 3, 10 y 15, pero que nunca llegó a publicarse; y dos poemas más: «Minerales» y «Lenguajes», pertenecientes a lo que parece otro libro inédito, que llevaba por título *Poema* y que tampoco se publicó. El profesor Andrés Soria Olmedo, en un minucioso trabajo sobre la poesía en Granada, considera que este último texto «expresa una refinada poética». El *replumamiento*, aquí, muestra una madurez poética sólida, centrada a través de diversas formas métricas y temáticas, tres libros publicados y un número considerable de poemas en revistas literarias coetáneas. La *curiosidad* de Mercader por el mundo, el intento por establecer un diálogo con realidades habitualmente consideradas impalpables o transcientes como la muerte o la divinidad, la mirada inquieta hacia la naturaleza, la reflexión sobre la escritura, conducen a Mercader a la construcción misma de la identidad o un sujeto poético lementino que se autove a *desestructurar* la verdad de lo que ve y que pretende contagiar su entusiasmo vital a través de pequeñas composiciones poéticas, desde los pequeños gestos hasta el ascetismo *sui generis*, desde el desecamiento o la melancolía hasta la emoción por la posibilidad de la escritura. Véase Andrés Soria Olmedo: *Literatura en Granada (1898-1995): II Poesía*. Granada: Diputación de Granada, 2000. La cita en p. 77, por la confusión de fechas de la muerte de la poeta —se escribe 1985 en lugar de 1984— y la de publicación de *Tiempo a salvo*, que se data en 1967 cuando apareció en 1956.

«idioma balbuciente», dudoso o no del todo formado o aprendido, que hay que ensayar o proyectar continuamente en el que puede leerse:

Las hablas de un idioma balbuciente,
las hablas balbucientes o reclamationes
de un lenguaje común, disperso adrede,
clave de sí, proyectan
la delicada brecha de los cálamos,
las sílabas adversas, inconclusas
palabras, los vocablos
efímeros, el puzzle, lo entrevisto,
disimuladamente insinuado,
el clásico tobillo,
desnudo inclinator que, oculamente,
vela y desvela el ojo y la mirada:
lo que sin ver, ya visto se presiente.

El poema, pues, debe ser una elucidación del acto expresivo común y, más allá, debe *fundarse* mediante un acto expresivo que no puede producirse de la nada, sino que se sitúa en una trayectoria («idioma», «habla»,... «balbuciente») y a partir de aquí, de este «lenguaje común», se constituye el conjunto textual en la belleza, en la mirada «entrevista» que genera la existencia de una expresión lírica que se *juega* en el espacio mismo que ella genera, en esa posibilidad de nombrar un nuevo espacio textual que dice la *verdad* imperceptible de la emoción «presentida». De esta forma, se introduce la posibilidad de una imaginación que rompa con la experiencia material y dé paso a nuevos mundos de ficción.

Junto a la preeminencia de lo natural y al afán por describir lo mínimo como estrategia para *dejar* el mundo, otra línea clave en la poética de Mercader es la representada por el *vitalismo*. Aunque pueda parecer contradictorio o paradójico en una obra édica que concede tanto espacio a la muerte (*Tiempo a salvo* y *Sonetos ascéticos*, por ejemplo, le dedican uno de los tres bloques de que se componen), hay un decidido canto a la vida y, especialmente a la manera o actitud hacia ella, es decir, más allá de esbozar un mero panegírico sobre las excelencias de estar vivo. Mercader ensaya una rotunda formulación de la *intensidad vital*: no sólo la determinación básica de su vida se constituye en ser única y exclusivamente poeta o escritora, sino que se trata de vivir cada momento en la utopía de la escritura, cualquier momento, pues, instantáneamente; ser capaz de aprehender el instante para convertirlo en eterno y así, conjurar —si bien momentáneamente— lo efímero de la existencia. De ahí que los pequeños movimientos, los gestos mínimos cobren una nueva dimensión significativa: todo, incluso los hechos o acciones irrelevantes y cotidianas, se vive de otra manera: la mirada del yo poético femenino experimenta, aplicando todos los sentidos, cualquier hecho vital que trata de celebrar, además, como acontecimiento único. La gírsura de la monotonía, entonces, se quiebra y deja paso a la delicia de la conviviencia en el entorno natural o urbano

en un *festival* para los sentidos, en una celebración continua del júbilo de vivir. En este sentido, destaca un texto primero, inicial casi, que titula «Oculto anhelo», que apareció en *Verbo. Cuadernos Literarios* (sin numerar) (octubre-noviembre 1947), p. 11, el comienzo es significativo:

No lo sabréis. He dado siete vueltas a la verdad
para borrar este duro silencio delator que me rodea.
No lo sabréis. Tengo la flor de mi alma partida
por mi violencia.
No. Lo que creéis ver en mis ojos es cualquier cosa imprecisa,
y esta apretada boca —labios contra los dientes
que libertan mi sangre— no ha de alarmaros.
No lo sabréis. Soy la fortaleza de mi angustia,
cerceñadora de esta voz, de esta medusa que me renace siempre.

Y es que el acto expresivo, la necesaria poesía se sitúa sobre un eje central de la existencia, en el impulso quimérico e imaginativo, en una estructura propia de la expresión lírica que muestra sobre todo ese acto expresivo en sí mismo, como verdad íntima, que identifica mundo soñado y creado como el propio, dominado por el yo y dirigido al tú, a los demás; mientras, desde ese intermedio del «¡Oh, árbol de mi vivir oscuro, mano que gobierna / mi cortada raíz, siempre triunfante!», aparece lo decisivo del final del poema, lee:

Pero no lo sabréis. Tranquilizaos. Quiero vivir
dulcemente enterrada, con vosotros, sin la orilla sedienta
que me resume toda en esta luz de arcángel.
Quiero ser vuestra, sí. Quiero ser sólo madre.
Oh [sic] mujer. Mujer sólo, sin reverso ni orilla.
Y amaros en silencio, dulce o pasivamente.
He de negarme, sí. No lo sabréis. Lo juro.

El lirismo se construye desde el yo, con el yo que explora y expresa su verdad en los juegos de sombras y luz, en la pulsión inalterable de lo propio, en la condición de yo-mujer que necesita expresarse para sí y para los demás.¹⁹ Es posible, por tanto, una escritura y una acción, un poetizar más allá de la realidad, construir un poema al margen de la asfixiante realidad, del pragmatismo de la resignación.

¹⁹ Hay una reelaboración completa de la segunda parte de este texto en su libro *Tiempo a salvo*, p. 43, en el poema que titula «Tranquilizaos, miradme».

A veces, el optimismo va conformando el yo de una manera decidida como ocurre en el poema «Muchacha», que apareció en *La Isla de los Ratones. Hojas de Poesía*, 2 (1948), pp. 21-22, con dedicatoria a Carmen Conde:

Alegría de mi modo de andar.
Pura y tierna alegría
del vuelo de mi falda.

Alegría. Porque este ritmo
viene del corazón.
ritmo de mi cintura.

Breve y sana alegría
de mi sonrisa abierta sin sentir.
como se abren las flores.

Alegría.
Rápida voz o salto de mis piernas;
ágil palabra mía.
Capaz mirada de sostener un cielo;
de avivar una estrella,
de encender los ojos. Alegría.

Lento y dura alegría
palpable que me brota
por el desnudo de mi piel ahogada.

El vitalismo por encima de la finalidad, apatía e indiferencia de un mundo donde no son posibles los héroes, pero sí la utopía del sueño que quiebra esta realidad miserabilista y recobra la mirada que puede «sostener un cielo», una nueva dimensión de la palabra por encima de la impotencia de la realidad, una nueva percepción que atraviesa el peso de la decrepitud, que no se pliega a lo ya sabido o establecido.

De manera rotunda, encontramos esta afirmación de la intensidad vital expresada en la necesidad de aprovechar el instante más allá del dolor en el poema «Aunque tuviera que vivir...», publicado en la revista *Cánico*, 3 (agosto-septiembre 1954), [p. 196].¹¹ que lee:

Aunque tuviera que vivir mil muertes,
dádme una vez la vida.

Una vez esta tierna palpación del mundo
a través de mí misma.

Oh, sí.
Cedíme el corazón inevitable,
la consigna del día.

¹¹ Apareció más tarde, sin título, como segunda parte del poema: «Quien dijo que mis ritmos», en la revista *Código Poético*, *Arte*, núm. 19 (enero-febrero 1956), v.p. pero p. 3, sin variación.

Esta consciente angustia
que me reclama anticipadamente
mi ganada alegría.

Ser una vez y basta
Ser una vez, rotunda, decisiva.

Regresar una vez al origen primigenio, al espacio de lo incommensurable, más allá de lo conocido o vivido en «mil muertes», buscar y encontrar el paraiso más allá de lo devastador o irreparable, de lo dado o conocido... en eso consiste la poesía, la esperanza de «ser» en la innovación del yo, la apuesta radical por la «vida» o la propia identidad.

La soledad ofrece, en esta obra poética, diversas perspectivas, pues es simultáneamente algo necesario y deseado para desarrollar, por ejemplo, la propia escritura, para continuar con el aprendizaje vital, y, sin embargo, es fuente de desasosiego y propicia estados de ánimo melancólicos, incluso hasta llegar a la complejidad de la desazón. Todo esto lo encontraremos en los poemas de Trina Mercader, construcciones poéticas que se pretenden *sinceras y originales* porque cuentan la *verdad* del sujeto poético. Y esta verdad, como decía W. Benjamin, se muestra a aquel que sabe rodearla, que no le exige condiciones o no busca capturarla en una red de sentido unificadora y es que la verdad se abre al que está dispuesto a despojarse de sus certezas y de su instrumental explicativo.

En este *contar la verdad*, merece la pena indicar aquellas composiciones que, conscientemente o no, se elaboran como *metapoéticas*, es decir, reflexionan acerca del proceso mismo de escribir. Aunque lo veremos con mayor detenimiento más adelante, convendría ahora comentar brevemente una serie de textos representativos de esta preocupación. Tomemos el ejemplo de un poema titulado «Muchacha alerta», publicado en la revista dirigida por Juan Guerrero Zamora, *Ratiz*, 2 (junio 1948), p. 7:

Una niña que asoma con tristeza en los ojos,
un hálito que tiembla, que suspira, que canta,
una voz apaisada, sin pendiente posible,
porque la vida es llana como los senos niños.
Un largo, permitiendo su hanna o transcendencia,
Un agua en reserva, sin cauce ni principio
Hay un descalzo triste que la boca se calla
porque no sabe el nombre que, oculto, mantiene.
No que man las mejillas. El corazón no quema.
Resbalan dulcemente las cosas por las manos
como un juego inocente que a nada despertara.
Pero la vida empieza. La palabra oprimida
resbala sin saberlo: tacto, vergüenza, sangre,
y un aliento consume la sin razón sobrada.
Primera voz ¡Alerta, muchacha despierta!
Vive sí, con la tierra despertada en tus hombros
como inauditas flores, pero retorna al aire
de esa niña que muere sin grito, sin saberlo.

Podría leerse como un consejo del sujeto poético a sí misma. Hay rasgos que justifican esta lectura: «Pero la vida empieza. La palabra oprimida / resbala sin saberlo: tacto, vergüenza, sangre, / y un aliento consume la sin razón sobrada». Y, luego, está la alusión a la «Primera voz» que puede ser la poeta, tras la cual se dice: «[...] ¡Alerta, muchacha desierta! / Vive, sí, con la tierra despertada en tus hombros / como maduras flores, pero retorna al aire / de esa niña que muere sin grito, sin saberlo». Así, esa niña «que asoma con tristeza en los ojos» con la que empezaba el poema ha de seguir existiendo, no debería perder esa cualidad de la infancia, esa curiosidad por la tierra, etc. Sin embargo, el asombro es ese deseo de explorar lo desconocido (vivir, en definitiva), olvidar las certezas del tiempo, eliminar las incertidumbres de la seguridad, valga la paradoja, y «retornar» al aire, a la dulce tierra de la infancia, a esa edad en la que la escritura de la nostalgia funde el ser con el pensar más allá de la realidad empírica. Se trata, pues, de un interesante texto en el que se empieza a construir la identidad del yo-escritora. El yo es el que establece relaciones y conexiones, fundamenta la selección de esas relaciones, encuentra el sentido al abordar esa selección de elementos. A partir de aquí, se establece una organización determinada y, por tanto, se expresa un orden que dota de un determinado sentido a cuanto es y, al hacerlo, proporciona también un *rango*, esto es, una situación o lugar en ese ordenamiento. Otro ejemplo que podría leerse desde la perspectiva de la poetica es «Yo soy esa muchacha...». De nuevo estamos ante un texto clave por la reiteración o insistencia de la escritora en publicarlo: aparece primero en *Poesía Española*, 26 (febrero 1954), p. 4 (con el título «Veinte años»), luego se publica en *Cántico*, 3 (agosto-septiembre 1954), (p. 196) y, por último, es incluido en *Tiempo a salvo*. Teuán: Juinad, 1956, p. 31 con ligera variación. En el poema no estamos en la nostalgia por lo perdido o en la experiencia melancólica del desmoronamiento, lee:

Yo soy esa muchacha que ha besado la tierra,
para posar en algo los besos que le sobran

Yo soy esa muchacha que deseca, callando,
lo que se aleja siempre de su mano vacía

Blanda pulpa jugosa para mecer el aire;
blando temblor inactivo que una caricia anega

Sedienta y absoluta,
muchacha que se besa la curva de sus hombros,
que se acaricia, lenta, con dolida ternura.

Garganta donde cantaba la sagrada alegría,
donde los gritos crecen en plenitud, ahogados

Muchacha sola y firme que, arrebatadamente,
para sí misma crece su vegetal milagro.

cuando la tierra vuelva su prometeda entrega
y una dulzura virgen va invadiendo los ramos

El yo se incardina en un mundo de referencias que lo sitúan de un modo diálmico en un sistema referencial con la propiedad de la variación, de la multiplicidad, de la diferenciación. Asistimos a una escritura de la *intemperie*, en un ahora o presente continuo o histórico dominado por el cuestionamiento de la propia existencia que no puede regresar a un pasado de nostalgias placenteras. Se trata de un poema útil para la consideración de la poetica, porque puede leerse como definición del yo poético protagonista de los versos que en un destino incierto esconde una pseudodiscursividad. El inicial optimismo del texto en la soledad del beso, del deseo... experimenta una apariencia de *regreso* rítmico en la superficie, mientras que en la profundidad de la agitación «Sedienta y absoluta» ingresa en el narcisismo de la autocontemplación. Y, sin embargo, se asienta un principio de apertura, al margen de certezas e ilusiones seguros, un yo caracterizado por la curiosidad por el mundo y por la necesidad de expresarse: «Garganta donde canta la sagrada alegría, / donde los gritos crecen en plenitud, ahogados», o por la necesidad del afecto en medio de tanta soledad y dolor: «que se acaricia, lenta, con dolida ternura». La enunciación formula como compromiso una manera de estar-en-el-mundo, de estar contenido *en y entre*, una especie de emoción en la fluctuación de la seguridad del yo, una apuesta por el *diálogo* reflexivo con el sí mismo de la escritura, de su posibilidad conformadora.

Progresivamente, Trina Mercader se va decantando por un solipsismo decisivo en el que es muy consciente del vitalismo *desmoronado*, de cómo la frontera o los límites entre el retorno de lo dicho y del decir cada vez es o son más inseguros y no publica apenas nada a partir de su último libro (1971), se aísla y opta por el silencio; todo viaje hasta el fondo de la interioridad, del radical extravío interior y solitario se salva o con la locura o el silencio y ella opta por el no retorno de hablar y decir desde «otro sitio», por la imposibilidad de decir lo nuevo, apuesta por vivir en lo extraordinario de lo no-dicho, por la imposibilidad de comunicar esa sensación o lo cenestésico de la vida, esa verdad interior que tanto le había preocupado en la que se juega la propia existencia y la escritura o la poesía, el sentido de vivir y soñar... en soledad, es decir, en silencio, en la ruina extraordinaria del olvido.

V. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN DE TRINA MERCADER

V.1. POEMAS EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

El *corpus* textual de nuestra escritora es relativamente breve o escaso, pero *inseguro*¹ por la dispersión de poemas en colaboraciones y publicaciones periódicas diseminadas por España, la Zona, esto es, el Protectorado español y algunos países árabes. Una labor de recopilación que tendrá que ser más paciente y temporalmente más extensa que la oportunidad que hemos tenido nosotros para tratar de completarla y establecer la *securitas* de la dispersión que, en cualquier caso, tiene cumplida presencia en el apartado correspondiente de la bibliografía y estamos en condiciones de afirmar que las publicaciones periódicas de la Zona sí que están *barridas* sistemáticamente; sin embargo, las otras *zonas* muestran su pertenencia a una totalidad *ausente*. Así, antes que «leer lo que nunca fue escrito», W. Benjamin *dixit*, es preferible mostrar el *hueco*, el vacío para que nuestro presente sea legible en dos grandes bloques obvios, por lo demás: ese conjunto de poemas *dispersos* en revistas² y

¹ La propia Mercader en la nota bio-bibliográfica para la antología de Carmen CONDE: *Poesía femenina española viviente*. Castilla: Ediciones Arquero, 1954 dirá: «He colaborado en casi todas las revistas de poesía de España y de la Zona, así como en las de los países árabes» (p. 251)

² En la Biblioteca Nacional de Madrid, la revisión de publicaciones periódicas en las que pudo aparecer nuestra escritora ha sido también sistemática, pero la falta de coincidencias entre la catalogación virtual y manual, así como las ausencias de números o el hecho de que las colecciones de revistas no estén completas, han dificultado nuestra búsqueda y acercamiento.

los tres libros, breves, de poemas que publicó en vida. Sabemos también que hay textos que permanecen inéditos: dos libros de poemas titulados *El mar* y *Poemas*, así como relatos o cuentos.

Además de los poemas de Trina Mercader que construyen o formulan su proyecto de modernidad, el orientalismo, hay un número de composiciones poéticas en *Al-Motamid* que escapa de esa perspectiva. Los nueve poemas a que nos referimos, podrían clasificarse a grandes rasgos en dos grupos temáticos. El más importante tiene una larga presencia en la obra de Mercader y parece que la poeta, en su gran aventura motamidiana, no quiso perder la oportunidad de contribuir con su perspectiva religiosa. Efectivamente, este grupo de poemas de tono o tema religioso incluye los siguientes títulos: «Dejad que el agua...» (*Al-Motamid*, 11 (enero 1948), p. 6), «Oración» y «En el misterio» (*Al-Motamid*, 16 (mayo 1949), p. 6), «Dios» (*Al-Motamid*, 21 (julio 1950), p. 6) y «Fuimos todos nosotros» —en dos fragmentos o poemas— (*Al-Motamid*, 25 (marzo 1953), p. 8). El segundo grupo estaría integrado por poemas en los que el canto de lo natural, el exterior o el interior de un recinto cerrado permiten a la poeta componer textos precisos, ágiles, armónicos, en consonancia con un optimismo natural o humanístico, su curiosidad y la celebración de la vida, como ocurre en «Interior» (*Al-Motamid*, 1 (marzo 1947), p. 7), «Miliagro de la rosa» (*Al-Motamid*, 22 (septiembre 1950), p. 6) y «Abril» (*Al-Motamid*, 28 (septiembre 1954), p. 7).

Si nos detenemos en el primer grupo, digamos que esta preocupación por lo religioso, por la *divinidad* en distintas manifestaciones llegó a constituir una de las *señas de identidad* de la poética mercaderiana, algo que determinó su mirada del mundo, un recurso vital de *interioridad*, de *re-monstrar* disciplinado, de claridad meditativa. Y en *Al-Motamid* decide mostrar, junto a la inmensa mayoría de colaboraciones *orientalistas*, parte de este universo poético personal. Así, «Dejad que el agua...» es un poema breve y ágil, sin el menor interés por otro lado, que puede referirse al Niño Jesús (las fechas de publicación insinúan esta lectura) y en el que, dentro del marco de la *narra*, se cantan las cualidades de ternura y delicadeza.³ «Oración» y «En el misterio» construyen la necesidad del panteísmo ante la mirada poética, se

³ Otra *narra* hermosa, localizado en el poema «De la nieve», que publicó varias veces con alguna variante en el título a partir de 1960: «Villancico de la nieve», *Caracola. Revista Almaguilla de Poesía*, 98 (diciembre 1960), p. 21, en *Código Poesía y Arte*, núm. 56-57 (1967), s/p, pero p. 5; y en *Caracola. Revista Almaguilla de Poesía*, 229-230 (noviembre-diciembre 1971), p. 25. Las estrofas centrales leen

Quando nazca, deya
que le duerna yo
arrovié el aliento
cuña, corazón
Si cantara gullo
no despierte no
Huya la gacela
leca de León

toma a Dios por interlocutor y a él se dirige la voz poética: el primer poema es una petición de luz, pero de luz total («Danos la luz, pero la Luz total / o la mactza Sombra. Dánosla / definitivamente») frente a la falsificación de una luz cotidiana o esa luz del mundo que deviene irrealidad: «Señor, apáganos súbitamente el mundo / Tú que puedes cortar esta tortura / de sonar cada día», es decir, el fin como preludio de una *existencia* más real gracias a esa «luz total» definitiva y es que, como veremos, ese panteísmo caracterizador funciona como algo superior a las posibilidades de la racionalidad y juega con las posibilidades de la *intuición* en una combinatoria o formulación original. El segundo poema, por su parte, canta y celebra la presencia divina, su eternidad y ubicuidad (en la tierra, en la naturaleza, etc.) por los beneficiosos efectos que desencadena en el yo poético, tal como concluye:

Yo no sé dónde acabas ni desde dónde inundas
ese cuerpo de amor con que nos vistes,
Y sin embargo, siento
que al borde de tu mano da fruto mi cintura.

Son, pues, poemas en los que la concepción del ser como *Uno se llama*, deriva hacia la interlocución con el yo en percepciones irracionales y sobre todo deslumbrantes a través de la que se va configurando una voz única, singular.

El poema titulado «Dios», que también apareció en *Al-Motamid*, 21, como hemos señalado, y estructurado en tres partes claramente delimitadas por una numeración en romanos, no podía ser más significativo. Se toma de nuevo a Dios como interlocutor explícito en una locución extrovertida o total y, en el primer fragmento (que alinea disticos y tercetos), la búsqueda del sujeto poético obtiene recompensa gracias al celebrado panteísmo, primero incluido sutilmente («Me señalas el cauce de los sueños, / me gobiernas la sangre») hasta llegar a la certeza en la formulación: «Besos a besos, en silencio, / me cercas, penetrándome» o, más explícitamente: «Y estás aquí, Dios mío, / surgiendo dulcemente / con la piedra y el ángel». Las referencias, por tanto, son explícitas y están mostrando un proceso de universalización y de interiorización progresivo que establece un ámbito de *validez moral* que confronta el límite del poema. Frente a la certeza del encuentro, el segundo fragmento opone la dificultad que el sujeto poético *padece* ante el silencio («Me

La interesante del poema es que pertenece a los años *sexenta*, quizá distaca el mayor cuidado métrico, pero la presencia porosa de la divinidad envuelve todo el texto y lo acerca a los inicios de la escritura que en este sentido no cambia, establece *diversidad* de su voz elementos diferentes al paso del tiempo.

Ea de la nana,
la del nuseñor
Arroján dormido,
duerme, velo yo

niegas la delicia / de la tierna palabra») y, especialmente, la soledad del yo, del propio cuerpo:

Toda yo, en el recinto
sereno a que me entregas,
nutriendo de mí misma
la vida amurallada.

Por el silencio ruedan
las voces encendidas,
bellísimas, que abundan
mi soledad.

El alma
va nombrando una a una,
una a una besándolas.

Y es que el ámbito o espacio de validez moral interior que se desarrolla en el texto, esa separación entre lo externo y lo interno, entre lo hablado y lo callado, genera un mayor grado de exigencia para el yo que se sitúa al margen de los estímulos externos y en el espacio de la interioridad *silenciosa* encuentra la posibilidad de *nombrar* esa belleza que hasta este momento se había mostrado como esquivada o ausente.

El tercer fragmento condensa la conquista final: el sujeto se entrega (entrega el alma) definitivamente tras el remanso o la calma, para encontrar la plenitud y la armonía en esa entrega o fusión y, sobre todo, la propia «voz» llega a concebirse como algo que «se entrega en la palabra», es decir, como aquello que hay que leer más bien, desde la *violencia* estilística, como *conquista divina*: «Silencio tras silencio, / Señor, me vas ganando / para tu sed, el alma». En estos equilibrios difusos, de límites y posibilidades, de silencios y su contraposición: voz, se va construyendo una poética distinta en la que el principio formal se sustituye por un principio de validez universalista que subsiste al yo en una carga radicalmente subjetiva.

«Fuimos todos nosotros» creta este grupo de composiciones dentro del ámbito de la *divinidad*. En realidad, se trata de dos poemas, el segundo de los cuales empieza: «Esto fue Dios amigos...» y es una versión de un poema que, con ese título, se publicó en *Tiempo a salvo* (p. 69). El primer fragmento, que empieza «Fuimos todos nosotros...», ofrece la duplicidad, a veces el enfrentamiento o relación difícil o problemática hombres / Dios, lo que de él se aprovecha, el juego por la salvación frente a la miseria humana, en una especie de estrategia de anulación o de exorcismo, incluso de *oración*, por que es un falso espejismo el representado por ese «Los nombres aún conservan / su mayúscula a salvo», detrás no hay nada, excepto:

Oh, cómo amamos nuestra debilidad
Cómo la acrecentamos,
Nos hundimos a gusto,
cada cual en su charco.

Es «todos nosotros» genérico por la humanidad se caracteriza también por la soberbia y el orgullo del vivir por sí mismo («sin temor a rompeternos, aquí estamos») delimitando a quién corresponde qué parcela de la existencia en una formulación que podría leerse como heterodoxa:

Porque la Vida es nuestra,
brota de nuestras manos.
Sólo la Muerte es Suya:
por eso nuestro llanto,
nuestro temido llanto.

En realidad, esta satisfacción en la muerte, en la nada es pura retórica del desastre que se compensa en un presente abarcador «somos» y especialmente en ese final de «... todos, dulcemente, / —desvergonzadamente— Le nombramos», porque hay que «nombrar» o hacer un nuevo lenguaje basado en la posibilidad de dios, porque este análisis existencial en el que el mundo de la identidad no aparece asegurado, sino en el universo de una esencia estética y cerrada o abstracta, se percibe y se construye en la proyección de ese Ser en mayúsculas.

Así, «Esto fue Dios, amigos...» presenta la concreción o constatación de una ausencia, el empleo de una negación reiterada que acerca a un pensamiento y gramática nuevos. Los tiempos verbales subrayan insistentemente el vacío y la soledad:

Esto fue Dios, amigos.
Esta concavidad íbica, caliente,
que nadie va a ocupar, que nadie sabe
cómo nombrar, amigos, sin que duela.

En este caso, el sujeto poético se convierte en *mediador* entre el vacío y esos «amigos» que enlazan con el «nosotros» del poema anterior, sólo que aquí los dísticos sólo subrayan la ausencia a través de los *rustos* de ese divinidad que también hay que poder saber interpretar para poder formular la paradoja o lo inefable con la que concluye el poema:

Tocad: este es Su hueco.
Sed cretulos. Su muerte
vive, nos atormenta.
Pero no hay nadie, nada
que en su lugar se yerga.
Sólo este hueco dulce,
sin nombre, llega viva
que todavía nos quemara.

Incluso en este proceso por aprehender el vacío, por nombrar la ausencia, las definiciones sesgadas o parciales no terminan definiendo nada, excepto palabras *gastadas*, quizá por la misma naturaleza inaprehensible del

objeto que se trata de nombrar. De ahí que la paradoja sólo pueda concretarse en el dolor («llaga viva / que todavía nos quem») como último recurso del yo que enuncia lo imposible en una formalidad articulada y expresamente retórica que intenta salvar de las ruinas de lo inmediato, conocido o cotidiano.

Los tres textos incluidos en ese segundo grupo que establecíamos guardan una relación menos elaborada, pero se caracterizan porque la mirada poética del entorno ofrece perspectivas que se quieren nuevas o desconcertantes para quebrar la monotonía de la costumbre. Así, en «Interior» (*Al-Motamid*, 1 (marzo 1947), p. 7), una prosa poética con la que Mercader iniciaba sus colaboraciones líricas en el primer número de su revista, presenta una descripción de una actividad concreta: una muchacha recoge vasos y otras cosas dentro de una habitación de la que entraba y salía. Pero lo decisivo no es tanto lo que dice cuanto lo que sugiere, porque esa casi niña, en la «dulzura» de la tarde, haciendo una tarea doméstica cotidiana, tiene más fuerza en la posibilidad de desplegar su fantasía gracias a la apertura que una pequeña ventanita ofrece: «mientras mirabas con tus ojos de ensueño hacia la pequeña ventana, por la que sólo podían verse las estrellas...», es decir, una alternativa (la de la fantasía o el exterior) válida o seductora ante la situación del silencio y el encierro torzoso.

«Abril» es un poema técnico, que se define por su preocupación métrica en seis estrofas de cuatro o tres versos, rápido y descriptivo, donde los elementos naturales se recrean o engrandecen con la llegada de la primavera. Es un texto vitalista, un canto a la vida: «Desde tu pecho sube / la resina caliente, / resina que reclama, / gota a gota tu vientre» hasta la embriaguez: «De ti beben los ojos / tanta linfa celeste, / que la pupila ahogada / canta ciega en tu frente». Pero, en esta línea de canto a la naturaleza, más interesante parece «Milagro de la rosa», un soneto en el que se plantea la correlación entre creación —ejemplificada en la rosa— y su creador —que la poeta identifica con Dios—: se trata de expresar la contemplación misma de la belleza. El yo se dirige a un público impreciso en los cuartetos:

Dejad que el agua copie su figura,
que el pájaro la apruebe y la prefiera,
que cada boca diga a su manera
la delicada ofrenda a su hermosura.

Que cada cual aprenda a amar la altura
que esa menuda rosa prisionera
consigue sin saberlo, milagrosa
de Dios, que nace y crece en su cunatura.

Se canta la belleza de lo mínimo, más allá de la banalidad retórica, algo que, en el universo poético mercaderiano sólo puede atribuirse a Dios, a un milagro por inexplicable o imposible, que es acogido por los demás elementos naturales con júbilo porque, ante la belleza, sólo cabe rendirse e imitarla.

De ahí que los tercetos encadenen interrogaciones retóricas en el sentido de «dar la voz», de verbalizar este espectáculo de lo mínimo:

¿Quién le dará la voz que le aprisione
la silenciosa albricia con que nace
por la virtud del ángel que la guía?

¿Quién le dará la voz que la pregone
perfecta y virginal, si al aire nace
como un milagro en flor de angelería?

Es decir, prestar la voz ya para condensar o apprehender el júbilo ante la belleza, ya para difundir la obra estética al mundo. En realidad, tras las interrogaciones podría esconderse una de las consideraciones claves para Trina Mercader, a saber: la que otorga al poeta la función de cantar la belleza, de ahí que su mirada se detenga en los espectáculos naturales con tanta frecuencia. No es sólo la función del canto, sino que en este universo mercaderiano tan importante como componer poéticamente es *saber mirar* el entorno, desde un espacio cerrado hasta el ámbito diáfano de lo natural en el que la clave es el reconocimiento personal que justifica el vitalismo.

Si atendemos ahora a los textos que Trina Mercader publicó en diversas revistas poéticas, coetáneas o no a *Al-Motamid*, o en pliegos puntuales, y tomamos un corpus representativo de su quehacer literario, podríamos distinguir, de nuevo varios grupos: básicamente se polarizan en torno a dos grandes núcleos temáticos relativos al mundo de la naturaleza y a lo religioso, sin por ello menospreciar algunos textos interesantes para la poesía, ya comentados, y un grupo reducido de poemas que podríamos calificar de circunstanciales.

El espacio de la naturaleza y, de modo más amplio, el entorno que rodea a quien escribe, ha constituido uno de los más sólidos pilares sobre los que Mercader ha levantado su universo poético. En realidad, la curiosidad inscena en la mirada de la poeta provoca la fascinación ya por lo nuevo, lo espectacular, ya por lo insignificante, porque el poeta comprometido con la propia escritura *canta o murmura*, respectivamente. Podrían distinguirse, dentro de este grupo de poemas, algunas líneas significativas. A veces, por ejemplo, el entorno sirve como punto de partida para situar al yo poético y enfrentarlo con la soledad, como ocurre en «Todo está abandonado» (*Almanual*, 1 (1949), p. 14), palabras con las que, a modo de *leit motiv*, se inician las cuatro estrofas del poema y que concluye:

Todo está abandonado: alma, canela, muerte.
Ni siquiera una estrella donde apoyar los ojos.
Ni siquiera tu nombre. Dios, que me sepulte
con tu llama, abrazando la noche desolada.

La constatación sistemática del vacío o, mejor, *abandono*, afecta o conmueve al yo poético que ha de elaborar su soledad, su palabra para nadie.

ante el *horror vacui* que le genera la contemplación. El espacio, la tierra, se ha vuelto un elemento constitutivo del yo poético, que de tanto tratar de explicarse a través de lo que lo rodeaba, ha terminado por incorporarlo a su identidad en un sintoma de como comprender y enunciar significa aceptar la entrada en otro *orden*, incorporar el espacio de sentido que conforma ese yo. Así, la tierra puede llegar a *doler*, como planica en «Los demás» (*Manantial*, I (1949) p. 14) el sujeto protagonista de esos versos, un sujeto que incrupe a esos otros en los siguientes términos:

Vosotros, los que nada sabéis, los que jamás os duele
tanto inmenso clamor de la tierra surgido,
este inmenso silencio engendrador de seres
que os aturde la sangre como pequeñas bestias insueltas.

La crítica es por la *desconexión* entre esos (los demás) que no son capaces de sentir el vínculo con la tierra, con la naturaleza, etc. y sólo se complacen en la individualidad de sus cuerpos, ajenos a cuanto les rodea. Aunque este texto bien podría leerse como un ataque a la aversión por la posesión material, es decir, el reproche reside implícitamente en el desprecio por el *gama*? o su descuido, algo que convierte «a los demás» en «viento vano, masa de gleba oscura / a quienes basta un cuerpo para vivir colmados». En realidad, Mercader está apostando por construir una lengua en la que lo importante no es la comprensión a la que aludamos, sino el hecho de que la poesía pueda ser *vivida*, que se acepte la extrañeza y que las convenciones de la lógica común y cotidiana, su gramática sea sustituida por la cercanía de verdades y capacidades de aprehensión que solo esta enunciación poética puede poner de manifiesto.

En este sentido, el poema titulado «Lago» que se publicó en *La Isla de los Ratoneros. Hojas de Poesía*, 8 (1949), p. 66, es significativo en su brevedad, lee:

No toques tanto azul.
Sonríe acaso para besar, o muere
la fina yerba que ignora su hermosura
No toques más. El alma
flota en barca de azul, aprisionada
por el sueño de Dios, que fluita y crece.
Qué tacio horizontal hay en tus dedos.

Las formas de espacialidad, los fragmentos de la realidad 'natural' que los poemas van trazando desvelan el sentido mismo de la existencia de la escritora, porque el espacio natural se ofrece como la estructura que despliega la coherencia de los fenómenos o elementos objetivos (lago, azul, barca, etc.) en una plenitud que sólo alcanza el sentido en la belleza que se genera a partir del poema-texto que la configura.

Un poco más tarde publica un soneto fechado en Larache y titulado «Renuncia» en la revista *Ahor. Hojas de Poesía*, ¿3? [5n] (junio 1950), s.p. pero p. 13, en la que los cuartetos leen:

Qué terquedad de altura por la vena
le va creciendo alas a la vida
la enamorada tierra, contenida
en este labio atado a su cadena

Mentida libertad, mentida y llena
de soledad cansada en la ascensión,
que va soñando vuelo, y lleva herida
la plenitud de amor que la condena

El espacio geográfico, esa apertura del texto hacia lo inabarcable del paisaje y su horizonte, es engañoso porque la infinitud no es real, depende de nociones como «libertad» o «soledad» que no se corresponden con la «plenitud» deseada y, así, en los tercetos encontramos:

Si el peso de la sangre me traiciona,
cortadle al corazón su primer vuelo,
que junto al alma en vuelo desentona

Y el ala solamente ponga altura
allí donde la tierra tuvo duelo
con hambre y sed de cielo y alba pura.

Esto es, en el espacio de lo vivido, el desplazamiento no puede conservar ese plano de efectividad desplegada por el *vuelo*, excepto en la *necesidad* («hambre» y «sed») o en la *puerca* del amanecer.

Sin embargo, no en todas las composiciones de este grupo que hemos establecido, y en el que la Naturaleza es la dominante, la clave es el enfrentamiento del yo con el espacio o con los demás. De hecho, lo más frecuente es celebrar los acontecimientos de la naturaleza o del paisaje, como ocurre en «A un almuerzo que me sonreía» y «Joven Yerba» que aparecieron en *Manantial*, 3 (1949), p. 9, dos sonetos que suponen un canto al mundo natural en tonos luminosos, amables, etc., unos elementos naturales personificados que pretenden una comunicación con el yo poético levemente protagonista, que les devuelve el intento comunicativo a través de la poesía. En esta línea se inscriben también «Zapateado de Primavera», texto que se incluye en un pliego con motivo del 21 de marzo, Fiesta de la Poesía (Granada. Casa de América, 1961)⁴, o el titulado «Elegía», publicado en la revista *Calita*, 11

⁴ También se incluyen en ese pliego poemas de José G. Ladron de Guebara, Julio Alfredo Egza, Elena Martín Vivado, Manuel Orozco, Rafael Guillén, Miguel Ruiz del Casado, Anónimo

(1956), p. 6: una bienvenida a la estación en tonos alegres y decididos, también un canto a la belleza de la rosa, en el que la escritora intenta anclar su palabra en el modelo dinámico de su propia historia o singularidad, más allá del *eco* o del uso temático previo. También «Pequeña fuente» (*Caracol*, 1 (abril 1950), p. 8) formula (o lo intenta al menos basándose en el paralelo poético-fuente: «Habla con tu muda voz / con tu voz de muchacha desnuda») un diálogo con ese elemento personificado, cuyo secreto se intenta desvelar, algo imposible porque, en última instancia, tanto el lenguaje o el secreto de las fuentes, como el de la naturaleza, es impenetrable y, por eso, dice: «Yo, al borde de tu palabra, calló / sin descifrarte nunca, / cautiva de la voz que sin por qué derramas». Es curioso, porque, precisamente aquí, así de la fascinación que Mercader ha tratado de canalizar por distintas vías desde el desciframiento del misterio (de lo natural, de la vida o de la muerte, de Dios), hasta la constatación de su inexplicabilidad, pero, sobre todo, el poder de seducción que contiene. Y es que, como decíamos, la naturaleza ofrece a quien la contempla un espejo de su existencia, como en «Río en la noche» (*Aleándara*, 1 (1951), p. 15) en el que, a través de la descripción-seguimiento del río, se sucede la vida:

Vivir era ceder a toda entrega
si, mansamente, dabas a la tierra tus brazos.
Qué delicadamente sencillo aprisionabas
la luna por tu frente, la barca en tu ribera.

La causa-raíz de la composición del poema radica en que se llega al curso del río a la vida de los que lo rodean, porque la identificación con lo que se contempla se vuelve inevitable: «La vida iba fluyendo, cenida a tu corriente. La potencialidad vital de la naturaleza se destaca, incluso, cuando esta *asume* la muerte; el fin de la vida como algo transitorio y útil en tanto puede servir para generar vida de nuevo. De ahí que este fin se desdramatice, como ocurre en «Desde mi muerte» (*Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, 48 (1950), p. 1028) pese a la tristeza, y el yo poético pueda decir:

Gozosamente triste, te reclamo
porque en mi vena corre y se dilata
tu encendida corriente.
Ven a salvar la vida que poseo.

Brújame el agua allí
donde la flor de mi ternura acuecha
la más leve caricia

Pérez Almada, Pedro Burguero, Eulalia Dolores de la Higuera. Desde su llegada a Granada, Trina Mercader se relacionó con poetas representativos de la ciudad y ensabó amistad, por ejemplo, con Elena Martín Vivaldi, José G. Ladón de Guzmán, Rafael Guillén o Antonio Carvajal.

para escapar apresuradamente.
Hazme brotar la yedra
que ocultamente corre con mi sangre festiva.

Florésceme los brazos de desnudos almendros,
y apídate del musgo
que espera un leve tacto para sentirse vivo.

Esto es, la antítesis inicial y la identificación con lo natural termina de consumarse cuando esa naturaleza rescata la vida que pueden albergar, uno a uno, los restos del yo protagonista. Así, el poema re-enuncia el problema de la muerte y abre posibilidades a modos inhabituales de formulación poética. De esta manera, incluso lo inerte propicia la fascinación por la vida suspendida, algo que podemos leer en «Minerales»:³

Criaturas sumergidas, gemitales,
ojos de faz velada,
crispadas opulencias minerales,
traslucidas si tuemas, detenidas
allí, perenne allí, donde los cánones,
en múltiples ansias de silencio,
fragan las verticales
cúpulas de amatista,
prismas de soledad o soledades
del ónix, del rubí, de la obsidiana
mortal, pródiga en ayes,
o vergel de esmeralda,
ópalos o zafiros o diamantes,
acueducto de sombra cristalina,
cúmulo de cristales
que alientan sustratos absolutos
a táctos mandatos aurorales.

Escrito para ser leído de una manera fluida, sin interrupciones, ofrece una minuciosa descripción-contemplación de los elementos del título marcada por la curiosidad de una mirada nueva que trata de contar o desvelar el secreto del pasado de esos minerales y el poema despliega los atributos concretos para sustituirlos por segmentos abstractos que representan un todo concreto en un efecto de circularidad. Cada verso trata de aprehender lo esencial de lo que se admira, presenta o contempla. No es de extrañar la fascinación por unos elementos que han prolongado eternamente un instante, es decir, el resultado de lo que se ve procede de la interrupción y conservación

³ Este poema se incluyó en la hoja volandera publicada por el *Áula de Poesía*, dirigida por A. Carvajal: «En memoria de Trina Mercader». El acto se celebró el 18 de abril de 1985 a de la tarde, Palacio de la Mudarra. *Áula de Poesía* / 20. Y, como hemos señalado, parece que pertenece a un libro inédito que nunca llegó a publicarse y que llevaba el título *Poesma*.

de un momento. «Minerales», entonces, servía como metáfora del intento de lo que Mercader quiso expresar en su poesía.

La naturaleza, además, puede ser el espacio propicio para el amor. En esa hoja-programa que publicó el Aula de Poesía de la Universidad de Granada, se seleccionan tres poemas-fragmentos, sin títulos explícitos, de lo que parece un libro inédito titulado *El mar*, si tienen números: 3, 10 y 15, pero nunca llegó a publicarse. En ellos se aúnan, en primer lugar, el optimismo vital en metáforas deslumbrantes: «Levantarás los brazos, / encenderás el sol», con los tópicos del marinero y el amor: «Orientarás los aires, / tomarás el timón», alguien que lo que espera es surcar las aguas, en este caso la que espera es el yo poético femenino que *canta* estos versos: «Al alba, mar adentro, / surcarás el amor». Este inicio breve y contundente sitúa al lector ante el tono y el tema de estos fragmentos, el primero de los cuales continúa:

El agua que se oponga
la partitas en dos
Pilelo que así llevas
tu barco corazón,
vira hacia la derecha,
donde te espero yo.

Y apagarás el sol.

La condensación de lo que se enuncia y su efectividad remiten al mundo de lo popular, a un tiempo impreciso pero mítico en el que la espera permite deleitarse en el canto mismo, de estructura circular cerrada que hemos visto como característica en Mercader y en la que comienza y final se corresponden antagónicamente, en este caso: «encender» frente a «apagar». En el segundo poema-fragmento, el yo protagonista sigue dirigiéndose, interrumpiendo, al marinero, esta vez se refiere al corazón («de lluvia») de él, íntimamente imbricado con los motivos marinos que dan sentido a su vida:

Te digo, amor, que tienes
un corazón de lluvia,
de tiernos materiales
convividos,
de improvisadas aguas
celestes, manadoras,
que afluyen a su origen
por ágiles caminos.

La ligereza de los versos, basada en el ritmo de heptasílabos (quebrado por un verso ietrasílabo), la levedad que imita el fluir del agua concluye en otro final reminisciente de ese comienzo: «Te digo, amor, que tiene / sabor a dulce lluvia / tu corazón marino»; de esta forma Mercader instrumenta los textos desde perspectivas quizá divergentes mas consiguiendo un conjunto significativo en el que subyace la preocupación formal unida a la de la naturaleza. Y,

así, se da paso al tercer poema-fragmento, en el que la identificación que se establece es amor-mar: el mar, como el amor, inunda todas las estancias:

Descorrer las cortinas,
abrir de par en par
el mar,

ser su aposento,
la tibia estancia de la piel,
la penumbra del beso.

En este ejemplo se llega al punto máximo en el que la imbricación entre el sujeto poético y la naturaleza cantada se funde por completo, se desdibujan todos los límites y la identidad, lejos de diluirse, se expande como lugar de representación o referencialidad, cobra mayor vigor en el proceso mismo de extenderse y habitar todos los recintos del texto en una suerte de panésmo paganizante: «Sentirse mar y ser el amor, / el movimiento del agua...», etc. y en el final leemos:

Ser el amor, el mar
batiendo dentro,
debaténdose
Y ser su intimidad,
su recinto secreto.

Esta perspectiva *nueva* en la obra de Mercader, que da un paso más en la configuración de la identidad del sujeto poético femenino, revela cierta madurez y responsabilidad identificable no sólo en el dominio formal (una estructura poética que subraya el significado de lo que se dice, atención al ritmo...), sino también y sobre todo en la amplitud de la *mirada* poética, en la posibilidad de ser poeta que se formula y articula en esa *verdad* que depende del lenguaje.

Esta amplitud, sin embargo, no deja de considerar elementos insignificantes dentro del paisaje que a la vista se ofrece. Y, de esta manera, habría otros poemas en los que lo que destaca es la descripción minúscula de un paisaje natural, en el que los movimientos mínimos cobran importancia, centrándose estratégicamente en lo insignificante, en lo que para otros podría pasar desapercibido. La mirada poética se deleita en contar estos gestos breves, mínimos, como sucede en dos poemas publicados en *Caracola. Revista malagueña de poesía*: «Una libélula se posa sobre un junco», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 15 (enero 1954), sfp y «Hay una rama sobre el río», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 18 (abril 1954), sfp. En el primer caso, por ejemplo, lo que interesa es atraer la mirada, dentro de un paisaje inamovible, al único y débil movimiento que quiebra toda la quietud:

Todo el paisaje calla
petrificando. Todo
yerto ya, se silencia.

Sólo un junco, en la orilla,
con su pequeña carga
responde, cabecita.

Frente al silencio e inmovilidad de lo inerte, la vida se representa en el movimiento mínimo, en la levedad de la última estrofa, en esa textualidad «pas-loral» que persigue el matiz de la alusión en una gramática de la fantasía mínima en un lenguaje sin ostentación. Por su parte, «Hay una rama sobre el río» (dedicado a *Purichí* y *Juan Antonio Ramos, estos paisajes suyos*) repite el mismo esquema en tanto que el movimiento que se dibuja es el de la rama que «fina, insistentemente, / se inclina, escribe, titubea, se alza» sobre el río. El juego de contrarios quietud / movimiento, eternidad / fugacidad, etc. se repite:

Y el aire pasa otra vez,
y borra la fresca página.

Y otra vez. Y siempre. El río,
casi detenido, avanza.
Cada gota desprendida
—cae, no cae— le sabe a lágrima

Tembor de mejilla, beso
que apenas si le quechanta
la transparente armonía
de la piel que, ilica, mana

La eficacia de un esquema de diferencias, de esos breves movimientos, dubitativos, antitéticos, frágiles... reside en la monotonía de su reiteración, con su efecto expresivo más allá del estereotipo.

Y otra vez, los brazos cuelgan
su belleza sobre el agua

La rama, insistentemente,
se inclina, escribe, titubea, se alza

Y otra vez —y siempre— el arte
pasa y borra con su aliento
las bellísimas palabras.

El «dibujo» que la rama incansable «escribe» sobre el río para nadie es constantemente borrado por otros, en esta metáfora de la escritura lo decisivo precisamente es la reivindicación de la insistencia y la tenacidad en una visión ficticia, pero eficaz para construir la belleza. No es casual que los elementos escogidos aúnen fragilidad e insignificancia y, enfrentados a la solemnidad o magnificencia del espectáculo natural, *hagan* algo, por mínimo e inútil que esto sea en una nueva retórica intelectualizada en la que naturaleza y escritura configuran el espacio nuevo que se pretende.

Todavía aquí, en este grupo, podríamos incluir los dos «Sonetos a un páramo» que aparecieron en la revista *Rocanador. Revista de Poesía*, 1 (enero 1953), p. 5, son variantes en las que la técnica métrica se pone al servicio de la construcción naturalística. El primer soneto, por ejemplo, lee:

Por tu silencio voy serenamente
buscándote la voz y la salida
de tanta llamada, ya sin brida,
que tierra y cielo invade juntamente.

Por tu silencio voy, ya toda puente,
desde tu ser a lo que soy, vencida
por esta voz alerta y decidida
que clama por su lluvia y su simiente.

Alenta estoy a ti porque me naces
emocionadamente en este suelo
donde profundas solitudes paces

Alenta estoy, alenta penetrando
lo que tu voz se calla bajo el suelo
y en mi latido oculto va sonando.

En el texto asistimos a una técnica de interiorización lingüística en la que se relaciona el exterior y el interior del yo: el equilibrio es complejo porque el lenguaje tiene que construir el sentido inmediato de la soledad del yermo, de su silencio, con la preocupación del yo por expresarlo y configurarlo. Es en el silencio donde se articulan los más importantes elementos de la naturaleza que lo explica. En realidad, el yo *extrae* («Alenta estoy a ti porque me naces») de la energía del silencio, de la «emoción» de la soledad, su propia posibilidad de decir: la complejidad topológica que la escritura puede imaginar y producir el ruido del poema. Así, el lenguaje configura un exterior natural que explicita un interior subjetivo y se dicen mutuamente. Esta reciprocidad es evidente en la segunda *varnato*, el soneto siguiente:

Oh, tú que me circundas con tu aliento
desesperadamente combativo,
mi corazón responde, sensitivo,
a un mismo corazón, a un mismo aliento

Qué ficra rebelde, en qué momento
nos va nutriendo, di, lo decisivo
Qué poderoso impulso primitivo
nos alborota, al par, el sentimiento.

La interpretación y reciprocidad es, pues, crucial, la dimensión de totalidad llega a fundirse (desde el «corazón» del páramo llegamos al «mismo corazón»

del yo) y la formulación en equilibrio de lo natural-subjetivo queda plenamente lograda cuando leemos los tercetos:

De ti, de mí, la sangre arrebatada
que por igual nos quema y nos consume
la estéril valencia dominada,

nos va llamando y llama todavía.
Que el ansia que te salva y te resume
conmigo va, tan suya como mía.

El yo interior, por tanto, desde el equilibrio del discurso poético, conduce el *álgebra* hacia un centro de gravedad que es él mismo: el páramo o yermo puede ser densamente material o topográfico, una inmensidad «desesperada» o «combativa», pero más allá de la especificidad lineal, exterior, lo decisivo es la *textura*, esa flexibilidad o rugosidad que alinea «de ti, de mí», la consolidación pertinente de la unión. Es el establecimiento de la tensión estilística de lo natural con lo concreto del yo en una especie de travesía cartográfica en un doble sentido: la que se produce en el interior mismo del poema y la referencialidad misma del texto, la que unifica el páramo con el yo en un «ansia» («tan suya como mía»).

El grupo de poemas que se inscribe en la dimensión de lo religioso es bastante significativo y revela que el proceder de la poeta en sus libros no era, en absoluto, circunstancial o pasajero (había dedicado una parte en *Tiempo a salvo* y en *Sonetos ascéticos* a lo religioso o a Dios), sino que constituye otro de los pilares básicos de su edificio poético. En los que hemos seleccionado como representativos en este nivel, el aspecto dominante tiene que ver con la búsqueda de Dios o la necesidad desesperada por su encuentro, como sucede en «Dios viene sobre el mundo» (*Manantial*, 6 [1951], p. 8): la obsesión por alcanzar su presencia hace que se reitera su nombre en todas las estrofas, es una especie de encarecimiento, de acrecentamiento o insistencia, es un afán por nombrar como si el mero hecho de hacerlo conjurara su presencia; nombrarlo posibilita acercarlo a los otros hombres: «Dios viene sobre el mundo / de todos; Dios amigo. / Los ojos empuñados / de llanto, dulce y mímico, para establecer una relación amistosa y, así, poder entenderlo. Se trata de una exaltación, otro canto que expresa la búsqueda de Dios iniciada por el hombre desde su propio desasimilamiento. Tal es el requerimiento de lo divino, que se presenta como generador de palabras encendidas:

La palabra encendida
de acento conmovido,
y el corazón a solas,
sin límite, ofrecido

Parece, de nuevo, que el sujeto poético se *inventa* como intermediario entre Dios y los hombres, como antes lo fuera de la naturaleza. La urgencia

por comprender el mundo se enuncia en «Rozando a Dios» (*Esparadito. Revista de Poesía y Crítica*, 41 [1949], p. 867), otro texto sobre Dios, en este caso desesperado, con la necesidad vehementemente de encontrar respuestas a través de los rastros, de ahí las interrogaciones con que se abre el poema.

¿Dime, lo sabes tú?
¿Acaso has encontrado
una mínima huella de luz entre tus dedos?
¿Has levantado, por una sola vez,
ese pesado manto con que Dios nos envuelve?

El propósito de quien escribe, aunque no tenga lenguaje propio —excepto el ya establecido—, no es otro que develar el misterio para comprender el mundo, desde la duda, la perturbación o el desamparo:

El misterio recorre las viejas galerías
de nuestro corazón, como un viento cautivo.
Y una vez más, la dureza de Dios
quebra nuestra dulzura,
nuestra pequeña fuerza sensitiva.

El problema reside en la dificultad de aprehender que sólo puede anteclarse en el desecho de Dios, de su búsqueda, en esos movimientos de lenguaje, formales y quizá repetitivos que funcionan como generadores del poema:

Y en torno a nuestras voces, este desecho de Dios,
este limpio ir a Dios,
este sencillez Dios purísimo llegando
con las humildes cosas que descienden
de sus manos ocultas!
Este sentir a Dios, mitad amor y llanto!

La insatisfacción por el encuentro *total* debe resolverse con la consolar a partir de los rastros, los signos que delatan la existencia divina:

¿Dime, lo sabes tú?
¿No queda más que amar esta incógnita oscura
conque Dios nos envuelve?
¿Acaso has encontrado
una mínima huella de luz entre tus dedos?

Precisamente esas interrogaciones o la exclamación final devuelven al sujeto poético la situación inicial, el desconocimiento o la impotencia, que desencadena la expresión de los sentimientos, de la desesperación al llanto, que han jalonado esa búsqueda de lo divino en la tierra. Y es que, si Dios se ha mostrado en fragmentos momentáneos, esos fragmentos no expresan o revelan exhaustivamente a Dios, el misterio se *disuelve* en el mundo y la *misericordia* finaliza el poema.

En ocasiones, sin embargo, esa presencia de lo divino alcanza una formulación casi *ascética* que preluía su libro de *Sonetos ascéticos*, como ocurre en «Torre de Dios», que apareció publicado en la revista de Sevilla, titulada precisamente *Ixbtiah*. *Letras y Artes*, núms. 7-10 (verano, otoño, invierno y primavera de 1955 a 1956), p. 34, en la que los cuartetos se detienen en la apariencia:

Qué bien le va a la torre su figura,
su preta elevación, su erguida trama,
por donde baja el son que la derrama
desordenando el vuelo de su altura.

El ansia de subir la transfigura,
la enciende, toda piel: y va la llama
como suspiro a Dios, subiendo, y clama
la bulliciosa sed que la apresura.

Quizá el ascetismo que apuntábamos reside en la transparencia y asimilación de lecturas áureas que muestra el poema, el deslumbramiento de las metáforas o metonimias («suspiro de Dios», por ejemplo), aunque lo de menos es lo que se toma *prestado* de un lenguaje previo porque no llega a aplicarse exhaustivamente: más allá de la denotación, o de tal escritor, etc. el poema traza su propio paradigma para producir un sentido y, de esta forma, los tercetos dicen:

Un palpito de tierra distendiéndose
donde reposa el pájaro y la nube
su apenas corazón, su no latido,

le va diciendo a Dios su desconsuelo
de tronco que entre ramas brota y sube
con alas que le nacen desde el suelo.

La pertenencia de la torre a la divinidad, por tanto, se logra con la retórica aurisecular, con la estructura precisa y mediada, con la atención metódica, con la reproducción de tropos que hacen *legible* un poema que se produce *clásicamente*.

Mercader, así, se mueve en los extremos, pues es capaz de formular distintos aspectos de ese Dios particular de acuerdo con el momento o el estado de ánimo, de ahí que se haya dicho que representaba una divinidad *heterodoxa*, es decir, la única apropiada o posible para su universo poético que se muestra básicamente en fragmentos donde el ciclo es imparable o decisivo, pero cada poema-fragmento se basta a sí mismo, aunque adquieran pleno sentido en la *vecindad* de los otros.

Otra de las perspectivas por Mercader representada en torno a lo religioso plantea precisamente el desencuentro entre el hombre y Dios, es decir, el enfrentamiento apropiado por el hombre, como sucede en «El hombre»

(*lambio*, *Cuadernos de Poesía y Polémica* I [1951], p. 15) o «Soneto del hombre» (*Platano* 14 [febrero 1959], s/p, en realidad el mismo poema con ligeras modificaciones. Se trata de un soneto en el que se articula una dicción cuidada y en ella el hombre se opone a Dios para construir su propia vida, orgulloso de sí y perdido por haber rechazado o *mordido* a Dios. Algo que se hace más evidente en los tercetos:

Miradle cómo surge, conseguido
su mundo, desde el suelo lentamente
con llanto y sed y orgullo concebido.

Y el hombre muere a Dios, en dios crecido.
Y a Dios le basta un gesto indiferente
para que ruede el hombre sin sentido.

Claro que el sujeto poético que *cuenta* el poema no deja lugar a dudas en relación con la omnipotencia divina y la inutilidad de ese enfrentamiento que jamás podrá alcanzar el *rasguño* de la divinidad. En este caso, la indiferencia con la que ese Dios acaba con el hombre no hace sino enfatizar la *ridicula* y fragilidad de la existencia, el riesgo de la trascendencia.

En el mismo nivel podríamos situar el poema titulado «Primer llanto», que junto con «Muchacha» apareció en *La isla de los Ratoneros*, *Hojas de Poesía*, 2 (1948), pp. 21-22, los dos dedicados a Carmen Conde:

El fruto se caía de la mano de Dios
hacia mi alma.

Caja ya, temblando, predestinado y mío,
cuando una voz cualquiera
me llamó en la distancia.

¿Qué torpe enredadera
me entreteño en el agua,
mienturas el fruto, lento, con su peso fatal
se desgajaba?

¿Por qué una voz de nadie
levanta en el silencio del mlagro que cuelga
lunta ruda palabra?

En el inicio, pues, no hay aproximación, a pesar de la pertenencia o predestinación, los interrogaciones retóricas insisten en el error del yo en su relación con Dios, en lo indescifrable de esa relación. Sin embargo, los errores de código se *juegan* en la indiferencia del final del texto, en ese *estremecimiento* del sentido en el que el yo queda inmerso o desprotegido.

Después, intuitivo,
débil llanto de niño
me vino desde el alma.

Dios cerraba su mano, indiferente.

Pero, pese al desencuentro o la indiferencia, lo que abunda en las posiciones mercaderianas es la búsqueda, ya sea fructífera (como lo es en *Sonetos ascéticos* al final) o no. El problema que entraña la búsqueda de los *Sonetos ascéticos* tiene otra formulación en el largo texto titulado «Poema», fechado en junio de 1959, que se publicó en *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 81 (julio 1959), s/p. Compuesto de dos fragmentos numerados en romano, el texto planifica el deceso de la búsqueda-encuentro con un tú, que, aunque no se explicita, se da a entender, por el uso clave de la mayúscula entre otras cosas, que es Dios, que no responde a las preguntas de un yo poético femenino desasosgado, es el redescubrimiento del Otro y quizá la sujeción de la idea de revelación como muestra clave de la modernidad. En el primer poema-fragmento, por ejemplo, leemos:

Inquiero por tu promesa de dolor
> de aniquilamiento,
> la esperanza me ahoga con su luna creciente;
> soy sólo
un escalofrío de temura por lo desconocido.

Intento llegar hasta tu borde,
hasta la no descaída orilla, tan amada,
esa que Tú defiendes
con la innoble apariencia en que te escondas.
Quiero llegar a tu hermoso desastre,
para el que no surgen las palabras que habito.

La conciencia de la imposibilidad del lenguaje para expresar lo inefable se reitera, es insuficiente o se agrieta ante lo que no puede aprehenderse, como también lo son el resto de los sentidos: «Y sólo tengo ojos para no ver, oídos para no oír / ¿Quién tocará la clave dislocada / con un tacto inservible?, y es que, aunque la maquinaria del poema se ha puesto en funcionamiento con su preocupación rítmica, lo «desconocido» *estremece* el sentido. Por eso, puede afirmar:

Y mis palabras pierden
su luminosa nada;
palabras que no alumbran un agua subterránea
de la que soy testigo

La *verdad* o el sentido de lo verdadero responde contradictoriamente antes de quedar abolido en la in-significancia y vuelve a *estremecerse*, es decir, hay sentido, pero no se deja aprehender. Sólo queda el saberse «elegida» en una concepción de trascender sin transcendencia, para continuar:

Pero tu boca me ha nombrado misteriosamente
—>o nunca sabré cómo—
y tu voz no se extingue;
y yo no muero,

Y soy, y existo,
como la zarza que tu fuego enciende

Ante la presencia de la divinidad, un vasto o amplio murmullo *aviva* el yo y los sentidos innumerables estallan o fulguran sin tomar forma definitiva, excepto por la negación, y en la afirmación del yo aparece la felicidad de lo imposible: el sentido estremecido, pero inexorablemente recuperado por la imagen bíblica de la zarza o la manifestación incuestionable de la presencia de la divinidad.

En el segundo poema-fragmento, la constatación del estado anteriormente expuesto conduce a un sentido sólido, esto es, a un ejercicio de despojiamento: primero y sobre todo de las propias palabras hasta llegar a la aniquilación o al sentido anulado de la voluntad del yo, que sólo puede entenderse o comprenderse en la voluntad del otro, a lo que parece, divino:

Despojada de mí, quién me querrá
sino Tú, que descendes conmigo
los tramos tantas veces odiados;
y soy de tramo en tramo
raramente ensalzada.

Y descende mi cabeza un tramo más
y se humilla en su muerte
Y la coronas con un amor secreto.

El final al que se aspira sólo puede ser coronado por ese «amor secreto» y, por tanto, es positivo, de ahí que la muerte se acepte sin más como un preámbulo necesario para el único destino posible, esto es, la unión con la divinidad.

En el ámbito de lo religioso se incendian unas composiciones comemorative o celebratorias de la Navidad que aparecieron, en el mes correspondiente, en revistas dedicadas a la poesía. Los textos son «Vísperas del Niño» *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 26 (diciembre 1954), en el suplemento «Navidad», s/p; «Villancico de la nieve», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 98 (diciembre 1960), p. 21 y «De la nieve», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 229-230 (noviembre-diciembre 1971), p. 25. Curiosamente, este último es una repetición exacta e inexplicable del anterior, publicado en la misma revista muchos años después y a los que ya hemos hecho referencia. Son poemas dedicados a la celebración navideña: composiciones breves, de versos cortos y siguiendo la estructura de la nana para arrullar al niño, sin mayor trascendencia pero que, en ese mostrar la *facilidad* versificatoria, presencian a una Mercader capaz de jugar al *juego de hacer* versos y colaborar con poemas, digamos, circunstanciales en el mundo literario o poético español.

En la línea de una poesía de *circunstancia* se sitúan los poemas o, mejor, elogios fúnebres que Trina Mercader compone a la memoria de amigas ídols. Fechado en Granada, agosto 1958, publica en *Caracola. Revista Malagueña de*

Poesía, 75 (enero 1959), s/p la «Oración por la vida de Ana», en la línea de los textos dedicados *in memoriam* a Celia Viñas («Celia muerta» y «Canción para que vuelva Celia» (*Poesía Española*, 42 (junio 1955), pp. 4-5), escrito en su mayoría en dísticos con los que se propone exaltar la figura ya ida, sus cualidades, etc., al tiempo que se interroga-ruega por la inutilidad de esta ausencia forzada o por cuál sea su fin: «Para que sigas angustiándonos con el misterio de tu dádiva, / si tuva o va de quién, / si nuestra o va de quién. Dios mío». «A Celia muerta», por su parte, es un poema que mantiene una tensión y ritmos muy equilibrados sobre todo en las primeras estrofas; en realidad, el canto fúnebre condensa pena, dolor, soledad en otro texto compuesto a partir de estrofas breves con alternancia de octosílabos y heptasílabos fundamentalmente: «Hermética va la voz, / sin pronunciar la palabra / que la lleva tras de sí / dulcemente silenciada». La ausencia de la amiga no puede sino provocar lágrimas y permute una reflexión, enajenada eso sí, sobre el dolor. También la ausencia (o su reelaboración) permite escribir otro poema en esta línea *circunstancial*, aunque en tonos distintos: se trata de una pequeña composición publicada en la revista *Caleta*, 11 (1956), p. 7, titulada «En recuerdo de mi abuelo, el Tata Guija», que plantea, a partir del campo semántico del contrabando, el juego velar / publicar el secreto.

La poesía *circunstancial* de Trina Mercader tiene otro ejemplo en «Piropos a Málaga la niña», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 24 (octubre 1954), s/p, fechado el 16 de septiembre de 1954, donde la generosidad de la ciudad con propios y extraños es insistentemente elogiada como uno de sus mayores atractivos, más allá de su localización geográfica o clima amable, por ejemplo:

Tierra que das sin tasa,
tanto, que sobrepasa
lo que de ti se cuenta.

(Das la espuma, la rosa,
la sal, el vino, el ángel,
la alegría, la menta).

Los poemas circunstanciales, a veces, presentan un interés que superan la curiosidad o merecen más atención que la simplemente *arqueológica*, es lo que ocurre con el poema titulado «Galicia Siempre», que apareció en la revista *Alba. Hojas de Poesía/Follas de Poesía*, núm. 5 (1948-1956), p. 21, son dos fragmentos que se inician:

Nadie sabe el secreto
que vive en mí, buscándote,

No sé de qué momento
me brotas. El instante
recobra en el silencio
tu nombre, despertándome.

¿Qué voz te está creciendo
la yerba, el agua amable
que sin querer resbala
sencilla, para nadie?

En estos versos, quizá «para nadie», se presenta un procedimiento, una *variatio* en realidad, de esa circunstancialidad que comentamos: la localización geográfica solo es evidente en el título, y los versos que lo desarrollan *inventan* una imagen, enuncian la posibilidad de encontrar una *abstracción*, al margen de la realidad geográfica o basada en ella: «Yo desde aquí, te nombro / sumisamente» o más adelante:

Jugosa tierra mínima,
¿no ven que sé llevarte
ceñida, ojos adentro,
beso a beso, nombrándote?

El lugar, pues, se basa en elementos objetivos, pero son arrasados por los *gestos de la idea*, de los que hablaba Mallarmé, y, así, el poema enuncia primero el gesto, esa «tierra mínima» y luego la idea, esa necesidad de «nombrar» la asimilación, como ocurre en el segundo fragmento.

La piedra te ceñía
con su puro lenguaje.
La cruz aquí, la senda
pequeña, circundándose.

Descalza iba, descalza
sobre la verde carne
húmeda, que encendía
mi corazón, mi sangre.

Sí, tú me resbalabas
como un agua, llenándome
de quieta sed los ojos
dados a tu paisaje.

Y cuando está lograda la formulación fragmentaria del acto expresivo, lo inalterable de la objetividad del horizonte que se canta, esas apariencias de la tierra (la cruz del camino, el sendero, la hierba...), esos elementos de objetividad, comprendemos que son un pretexto para el final:

Lejos de ti, yo tengo
sobre mi acento, el aire
de tu canción dulcísima
que sigue recobrándome

Porque el poema se enuncia para sí mismo, esto es, explícita o explica la sensación *interior* que lo provoca o genera. La escritora es consciente de que

la objetividad sólo alcanza interés en la cadena *ilusión* que el texto produce, de aquí la abstracción o el hecho de que lo *gallito* aparezca como *caliente* en el que la cadena de enunciados se adecuan a la fantasía del texto.

La ciudad de Granada tiene también una incidencia reseñable en la poesía de Trina Mercader. Su huella puede rastrearse en diversos poemas, entre los que destacan, por significativos, «Ballet-Generallife», *Atolmo de Papel* (*Revista de Poesía*, núm. 2 (verano 1954), p. 2, «Un Albayzín de lluvia», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 149-151 (marzo-abril-mayo 1965), p. 39, «Poema de la sierra increíble», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 216 (octubre 1970), pp. 13-14; y, al menos como lugar desde el que se escribe, «Al Guadalquivir, desde Granada», *Caracola. Revista Malagueña de Poesía*, 238-242 (agosto-diciembre 1972), p. 55. En ellos, algún aspecto de la ciudad, elemento natural o monumental, centra toda la atención y propicia la escritura, ya sea con motivo de un ballet-concierto en el Generallife (probablemente sugiendo por un evento de carácter musical, que pocos años después generaría el famoso Festival Internacional de Música y Danza), el barrio del Albayzín arrastrado por la lluvia, o el canto apasionado ante el espectáculo ofrecido por la sierra, etc.

«Ballet-Generallife» es un extenso poema que presenta la descripción seguida de un doble espectáculo: el del Generallife en sí al abrigo de la noche y el del ballet que en él se representa. El poema empieza:

Ya está diseminado todo el clamor del bosque.
Ya está la roja hoguera,
la transparente enagua de los árboles,
Ya están verdes las flores.

Ambos espectáculos se funden en su memorabilidad ante la contemplación de quien lo canta o escribe y, así, el escenario cobra vida, al apagarse las estrellas e iluminar lo focos esa «invencción de la noche», la música de la construcción monumental se funde con la del ballet: los bailarines, su manera de actuar, con las acrobacias de murciélagos, libélulas y todo el entorno.

Ya apagan las estrellas.
Los focos — Polleemos
del escenario — hunden
la invencción de la noche.

Una mano destaca su fugitiva palma
detenida en la frontera.
Por entre los cipreses, las alas de unos brazos,
una cintura líquida
de un lirio, de una rosa.
La pierna o salto fluye desde la misma falda.
Libélulas noctámbulas, coronadas de humo,
desordenan su pálpico.
Murciélagos insomnes, desprendidos, fluctúan,

roto de luz el vientre, con un dedo en los labios.
Unas manos insisten, sembradoras de polen.

La sucesión de figuras, regidas por la construcción asindética y, en consecuencia, la impresión de rapidez, propician una escritura que desvía la enunciación hacia el riesgo de la volupuosidad. Y un poco más adelante, concluye:

Y es un paso trenzado,
o acaso un simple adós
que inesperadamente se confirma,
lo que ciega los ojos, enciende las estrellas
devuelve a cada cual su breve nombre,
rapia la luz, la rosa, la lucérnaga,
salta y desaparece.

Esa aparente inercia, esa cierta facilidad en la construcción irracional sitúa al poema fuera de la indiferencia: en la fugacidad de lo esencial, en lo importante de una enunciación que tiene como finalidad última la textualidad de la belleza.

«Un Albayzín de lluvia», un soneto, presenta la descripción de ese barrio lluvioso, cuyo estado conmueve el estado anímico de quien escribe, algo que ya había ocurrido en otras composiciones de Mercader, en las que la imbricación ánimo / naturaleza es insoslayable y es el espacio-paisaje exterior el que explica el *interior*, el ánimo de quien mira. El poema empieza:

Un Albayzín de lluvia mueve a llanto
cuando le baja el agua hacia la penca
de cada calle y se le entra y suena,
insísimas de voz, su propio canto.

Que por llorarse a solas llueve tanto
que pájaros y aromas desordena
y al trase da con toda la azucena
de que se viste en sol todo quebranto.

El fenómeno meteorológico despliega casi una teoría textual en la que la trama o *textum* sostiene una *verdad* que deriva hacia la distinción o singularidad de figuras operativas en las que personificación, metáforas, metonimias... describen esos elementos de lenguajes pasados, ese apoyarse en textos ajenos auriseculares. Al final, es la *brisa* la que se ocupa de *aliviar* el desconcierto y *tristeza* del agua de lluvia, la nueva luz destaca la nitidez de los colores que embellecen la ciudad y el barrio, y así concluyen los tercetos:

Mojada ya la piel, mojado el vuelo
de nubesiones íntimos, se queda
señaladamente en mangas de camisa.

Después —oh blanco, oh verde, oh luz, oh cielo—
por donde el aire en torres se le encruda,
llorosa en ojos se los seca en brisa.

Es el imaginario de la soledad que sin la pose de la tristeza, en la cotidianeidad (ese quedarse en «magas de carnisas»), entra o se sostiene en la belleza única de colores (en sucesión de «luz»: blanco, verde) que permiten presentar un fragmento de ciudad: un barrio único, disunto en su propia añitesis: seco / mojado, casi no percibida por una lectura apresurada.

«Poema de la sierra increíble» está dedicado a cantar la magnificencia de ese espectáculo natural que podría ser Sierra Nevada. Como suele ser común en Mercader, el yo poético, obnubilado, intenta establecer un diálogo con ese paisaje, que se personifica y en el que la sinestesia cumple un papel decisivo, al que interpela directamente:

Oh, mínima para los ojos que te contemplan;
dulce para los labios que te piensan.

Tan próxima si lejana,
con eterna distancia de desseo.

De una verde llanura no extinguida
sube tu corazón;
hacia qué uramo último, preguntan.

La curiosidad lleva al yo poético a preguntarse por el origen de esa belleza paisajística, por la conformación de una geografía *increíble* por perfecta, en la que se descubre el *arte del efecto* y concluye:

Qué caladismo inventa tu figura.

Tu osamenta de nieve te lusinga
contra donde no más;
y respondes con un delgado gesto de ternura,
con una brisa o llanto que te quiebra.

Aún la nube te vence y el pájaro te abisma.

Sólo tú eres serena en lo perdido
En lo perdido, no: en lo oculto.

Desde luego esta lengua de madurez muestra un panorama, un horizonte que es a la vez intelectivo y feliz: libera la figuración de la inmensidad natural en la ilusión de comprender el abismo que abarca la mirada de la escritora.

Por último, Granada es también el lugar desde el que se escribe y canta a otros elementos naturales, en este caso «Al Guadalquivir, desde Granada», un poema compuesto de versos cortos (el más extenso y frecuente, el heptasílabo), en el que la mínima expresión de algunos rasgos del Guadalquivir

constituyen una definición particularmente *mercaderiana* de acuerdo con la mirada poética de quien escribe «desde la dulce tierra / del suspiro».

Eterno río,
traslúcido caudal
donde la luz sumerge
toda sombra,
pálido de las aves
que te cruzan de un vuelo,
corazón de hermosura,
náufrago de tus aguas,
navegable silencio,
dame tu cielo claro,
tu vegetal ternura,
tu osadía,
para casi nombrarte
desde la dulce tierra
del suspiro.

Esta vocación e interés de Mercader por las estrategias de lo mínimo, de lo insignificante, resulta especialmente efectiva para (d)escribir poéticamente el mundo, más teniendo en cuenta la extensa trayectoria que este río presenta en la lírica española: en el que las ideas *regresan*, incluso cuando no tienen resonancia, son un *eco* de otras manifestaciones o textos de la poeta.

Una observación importante para una posible edición de los textos de Trujana Mercader es que publica algunos poemas en revistas que, con modificaciones-variantes o no, incluiría en sus libros *Tiempo a salvo* y *Sonetos ascéticos*. Algunos de ellos: «Poema» es «Mayo de los amantes», de *Tiempo a salvo*, que apareció en la revista *Caracola*. Revista *Malagueña de Poesía*, 22 (agosto 1954), sfp; «Soneto» es el que comienza «A vida voy sin tregua ni reposo», de *Sonetos ascéticos*, p. 40, con variaciones, la más significativa «muerte» por «vida» en el primer verso, que se publicó en *Caracola*. Revista *Malagueña de Poesía*, 35 (septiembre 1955), sfp, está dedicado, sólo en la revista, a *Carmen Conde*, por tantas cosas; «Poente sí» es «Poente sí del hueso, nunca hurtado», de *Sonetos ascéticos*, p. 45, que se incluyó en *Caracola*. Revista *Malagueña de Poesía*, 50 (diciembre 1956), sfp, presenta ligeras variaciones, por ejemplo en el primer terceto,⁴ los denominados por primera vez «Sonetos ascéticos»: dos de ellos «Rebeldes va lo efímero. Diría», p. 21, y «La

⁴ En la revista ese primer terceto lee:

Por la interior calastrele que aliena
avanzas predispueto a la melida
de toda piel que acucia y alimenta
Atienras que en el libro *Sonetos ascéticos* pasa a ser
Por la interior calastrele se oncia,
envidance de gruda, a la melida
de toda, piel rovida o mueliente

esperanza me ha puesto verde el traje" p. 54, de *Sonetos ascéticos*, aparecen por primera vez en la revista *Caracola*, *Revista Malagueña de Poesía*, 103-104 (mayo-junio 1961), pp. 32-33; y «Oloño» es «La piel se excóde, da su oloño de oro», de *Sonetos ascéticos* con el título «Las hojas», p. 24, se publicó en *Caracola*, *Revista Malagueña de Poesía*, 138-139 (abril-mayo 1964), p. 31.

Otros textos publicados en revistas y en libro serían: «Veinte años» en *Poesía Española*, 26 (febrero 1954), p. 4, con el título «Yo soy esa muchacha» apareció también publicado en *Cánico*, 3 (agosto-septiembre 1954), [p. 196 ed. Facsimil], y luego en *Tiempo a salvo*, Tetuán: Ilimad, 1956, p. 31 con ligera variación: «Soneto del hombre», *Platero*, 14 (febrero 1959), sfp y publicado con el título «El hombre» en la revista *Arbutio*, *Cuadernos de Poesía y Polémica*, 1 (1951), p. 15, etc.

V2. TRES LIBROS

Desde sus inicios, la poesía en libro de nuestra escritora se caracterizó por algunos tópicos: sensibilidad, sencillez, ingenuismo..., nociones aparentemente críticas, normalizadoras en el enfrentamiento con una mujer-poeta, que supuestamente la *habitan* y al hacerlo provocan una disfunción en su percepción como escritora, pero, sobre todo, nosotros trataremos de explicar estas nociones como mecanismos conformadores no tanto de un discurso poético, cuanto de una función aparentemente crítica que, en realidad, impide ese acercamiento y sobre todo la *borra*, la desplaza o anula del discurso poético de posguerra.

V2.1. *Pequeños poemas*

Así, en el primer poemario, publicado con el pseudónimo de TRINA, titulado *Pequeños poemas* [Alicante: Colección «Leña», 1944, (núm. 11)], el autor de las palabras prologales, su amigo y responsable de esta publicación Cesáreo Rodríguez Aguilera, cita a Holderlin y Rilke para situar después a una joven Trina Mercader en el panorama u horizonte poético español. Desde luego esa extremada *sensibilidad* con que sule caracterizarse tiene su base aquí en esta lectura y asunción de los románticos; por eso, de acuerdo con tan indiscutibles autoridades y ese neorromanticismo caracterizador, el poeta cumpliría una misión heroica por cuanto su objetivo consistiría en mostrar las posibilidades de eternidad que hay en la vida; los poetas existen, son, porque los dioses *necesitan* que alguien les revele su existencia; en clave rilkiana: «los versos no son sino experiencias». Por tanto, el poeta nace de sí mismo a impulso de una voz que le gula, pero lo que toca es lo que lleva dentro y se manifiesta o enuncia como poema, de aquí esa distinción clave entre el *interior* y el *exterior* que en nuestra escritora será tan decisiva.

Pero ¿qué ocurre con Trina Mercader? ¿Qué ocurre con una joven poeta en plena etapa de formación, básicamente autodidacta como en tantos otros escritores de la inmediata posguerra, que *hasta duda* de publicar con su nombre y elige un pseudónimo incontestablemente *explícito* de una actitud vital? De acuerdo con uno de sus primeros lectores, la clave de estos poemas en prosa radica en la conservación del «eco del estupor» (p. 5), y citando las palabras de la joven: «No conozco nada, no sé nada, no soy nadie...». Desde luego, las características de estos primeros poemas se organizan en torno a las nociones de *sensillez* e *ingenuidad* que perseguirán a la escritora durante toda su vida, se trata, según Rodríguez Aguilera, de un «mensaje sencillo e ingenuo, en donde la poesía es, más que «adolescencia fermentada», infancia con veintitantos años de cultura» (ibidem). Parece, entonces, que los rasgos de ingenuismo están asociados al concepto romántico o neorromántico, según el cual la verdadera poesía había de ser ingenua, equiparándose a la infancia y a la ingenuidad propia de esa etapa vital: espontánea, poco elaborada, etc.

Como se podía esperar, la obra o al menos este primer libro firmado por Trina no aborda grandes acontecimientos, sino que se demora en pequeños gestos. A lo que su amigo, responsable del prólogo, añade: «El Cosmos no ha inquietado con su terrible pregunta el alma de Trina». Los problemas de la vida no le han planteado su pavorosa urgencia. Y sin embargo ha nacido un poema» (pp. 5-6). A pesar del comentario anterior, sí hay inquietud: inquietud por aprehender el entorno, por encontrar significados, por nombrar el mundo, sólo que, como tradicionalmente ha ocurrido, la posición desde la que Trina escribe, la aboca a adoptar las estrategias de lo pequeño, de lo mínimo, es decir, alguien que duda en publicar, cuya voz no se ha formado y que escribe desde los límites de su propia imposibilidad sólo puede, con cierta soltura, dedicarse a lo abarcable, a lo cotidiano, a esos gestos pequeños, aunque significativos. Ofrece, pues, Trina una visión distinta, su mirada del mundo está determinada por su «cristalino» de tal manera que este trasluce lo que es: «de un color joven, enamorado y generoso» (p. 6).

Los textos de este primer poemario en prosa se anclan en la realidad más inmediata, en la que la fantasía no tiene sentido o lugar y se convierte en «locura», como titula uno de sus poemas más *fantasiosos*. Los referentes o modelos están muy cercanos en este primer poemario, básicamente Gabriel Miró,³ aunque también es evidente que ha leído a Juan Ramón Jiménez y a ello añade lo que, según Rodríguez Aguilera, es el mayor secreto de la poeta, es decir, «el secreto lírico de la auténtica ingenuidad» (p. 6). Para el crítico,

³ Vicente Ramos: *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid: Círculo, 1970; (RRH-EvA y Euv., 74) analiza algunas características claves en el escritor que podemos encontrar en Mercader, por ejemplo, la atención o preocupación por la palabra, la naturaliza el hombre, el tiempo, o las sensaciones externas: especialmente el color, aunque también el olor, el sonido, etc.; o las sensaciones internas: dolor, tristeza, etc. Ramos colaboró, como hemos visto, en *Al-Motamid* y era responsable de la colección en la que publicó su primer libro nuestra escritora.

se trata de un valor en sí mismo, de una región incontaminada de la poesía de esta joven, un poco al margen de la literatura con mayúsculas o de los grandes temas. De ahí que la naturaleza, el entorno concuerden la atención de la joven y sea eso el objeto de su escritura y reflexiones.

Pequeños poemas se compone de veintinueve poemas en prosa organizados quizá sin una estructura clara de libro (partes, bloques, etc., aunque sí parece haber una selección y una atención al orden en los poemas finales) y es que estos textos plantean como característica básica la idea de fragmento y destello, de ahí la brevedad de libro y textos: el fragmentarismo de la realidad o la fantasía-ilusión y el destello de la belleza que se aprehende con el texto, con la escritura. A pesar de todo, se podría atribuir a la posición o colocación de los poemas inicial y final un carácter significativo, de modo que no sería gratuita la elección del primer poema para abrir el libro, porque «Balcón del Atlántico» condensa o anuncia una actitud que prevalecerá en todo el texto y, en general, en la escritura de Mercader: la curiosidad por el mundo, el deseo de conocer. Se trata de una contemplación desde el lugar que da título al texto, una especie de mirador, desde el cual se describen el mar, las nubes, la luz, el aire, el día... Comienza:

Hoy el paisaje ha cambiado. Me inclino sobre la balaustrada del gran balcón de piedra para contemplar mejor este conjunto de azules tan distintos y tan iguales. El mar es una inmensa llanura azul-verde. Mira: hay trozos de un azul más intenso que contrasta en la línea del horizonte con ese otro azul diáfano del cielo. La espuma en la orilla, junto a las rocas rugosas y negras, es un encaje maravilloso que continuamente se desgarga dando grones blancos en las secas aristas de la costa (p. 7).

Este laconismo brillante que intenta reproducir los matices del azul posiblemente no supongan una escritura nueva, pero sí una preocupación por captar lo brillante del «encaje maravilloso» y desde la inhibición que proporciona la timidez irrumper en el texto de la vida o la vida como texto. Desde la escritura construida con el preciosismo y el cuidado que se manifiesta, el poema continúa:

Lejos del horizonte, ya por encima de mi cabeza, pasan las nubes tan blancas, tan altas, divididas en pequeños trozos, que avanzan lentamente al compás de este aire juguetón tan ingenuo como un niño. Y luego, esta luz en el aire, en las nubes, sobre el mar, en las rocas, en mi pelo, en mis brazos... (Ibidem).

La aparición del yo se enmascara en el paisajismo que se transmite y asume el yo vivo como realidad incuestionable en la enunciación, da paso al estado interior del yo poético, al ánimo, en el que una inquietud aumenta con la vista o contemplación de lo exterior, por eso el poema sigue:

El día embriaga hasta el éxtasis. Se sienta dentro, muy dentro, una inquietud pequeña que, a la vista del paisaje, aumenta en intensidad y se desborda. Difusa que me llena los ojos y los labios.

Parece que nos hincamos de optimismo, de vida. Pero vida de ensueño, de esta misma vida que nos ofrece el paisaje tan generosa y dulcemente que dan ganas de llorar. (Ibidem)

El yo quizá pueda parapetarse, esconderse, elidirse, preterirse... hasta que el juego de la *humillitas* desemboca en el vitalismo del orgullo, en la seguridad... insegura, valga la paradoja, de la escritura y el texto concluye:

¡Mm...! Sí, pero una vida magnífica, plena de armonías insospechadas, de sublimidades sin límite, muy lejos de la tierra, con alas sencillas e inquietas, en un vuelo raudo de golondrina viajera... Y pasar sobre los mares y las cumbres...

¡Ay! ¡Quién pudiese cabalgar sobre una nube...! (Ibidem).

Es cierto que el vitalismo poético puede generar cierta melancolía, pese al optimismo vital, porque esa vida, ese querer vivir se enmarca en una realidad de *ensueño*, es decir, en una imposibilidad, en una ficción, la que hace comprender que «cabalgar» en una nube puede hacer feliz. Y en esta percepción que logra la escritura se aloja la diferencia, la posibilidad de la diferencia, de poder *mirar* desde un yo que se autoconstruye también en ella.

En realidad, el libro recurre al fenómeno cenestésico, es decir, está generado por una escritura en la que se intenta transcribir una sensación general de la existencia al margen del estado del propio cuerpo, incluso independiente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones simultáneas, aparece esa posibilidad de *mirar* diferente. Así, ese *mirar* desde otro lado, esa curiosidad por acercarse al mundo, a lo más elemental de la naturaleza con una mirada *distinta*, «ingenua» en la terminología del pológuida, constituye una de las claves de la producción de Mercader. Además, se explicita en otros poemas, como ocurre en el siguiente que titula «Amistad», dedicado a Cesáreo Rodríguez Aguilera, en el que se ofrece esa sensación externa e interna que comentábamos cuando se recurre a la presencia del «viejo», a sus gestos —literales y metalingüísticos—, algo que conduce inevitablemente a expresar el valor de la amistad:

¿Habréis visto a ese viejecillo de bigote canoso y punzadora barba que viene a sentarse conmigo bajo la dulce y confortable sombra de la amistad?

Miradle. Tiene los pequeños ojos ávidos siempre de islas ignoradas; la nariz melancólica; el gesto pensativo y filosófico. Los años le han surcado la frente huida, pálida de luna, dejándole un aire triste y concentrado. Pero aún quedan restos de juventud anclados en la barbita indómita, volutariosa (p. 8).

El fragmento, pues, nos sitúa aparentemente en la cotidianidad y, sin embargo, la admiración de la experiencia ajena, la atención por fijar la palabra exacta nos sugiere un desplazamiento del yo hacia el tú en el que las ilusiones

del primero atrapan y son comprendidas por el segundo, pero sobre todo juvenud-senectud propician el goce de la escritura:

Yo le escucho silenciosa, siempre inquietu ante tantas extrañas ideas que danzan con nuevos ritmos, destruyendo los ídolos de antaño. Vivo en su experiencia lo que ni siquiera he llegado a soñar: como si a sus palabras surgiese un mundo totalmente desconocido para mí!

Luego, con ese aislamiento nacido de las cosas del alma, voy confiándole mis sueños, mis canciones, mis pequeños poemas, que él recoge con su usualada timidez, como si mi amistad fuese algo delicado y sensible ante sus años.

Y es en estos momentos cuando las palabras recobran el auténtico vigor de la pasada juventud. Vuelve un ritmo ventinental y apasionado en cada rílagu como si aun le quedase corazón y en sus ojos brilla, trágica, una lúrtiva luz crepuscular que se obsiana en ocultarme no sé qué. (Ibidem)

A pesar de todo, no puede olvidarse que estamos en un fragmento impresionista y, en consecuencia, el texto o poema no puede contar nada o el hecho de narrar es prescindible, se trata de una especie de lengua sin memoria, por eso concluye:

La tarde se desangra sobre el mar con una crudeza impresionante. Se levanta un aire húmedo y salobre. Huele a algas.

La luna llena comienza a elevarse cuando el virecillo se va temblando y enervado como una sombra más en el camino. Volviera mañana.

Me quedo sola. Una sonora vaga por mis labios mientras pienso en esta amistad que me ofrece la vida como un tesoro. (Ibidem).

Si no hay memoria, todo es presente y en él domina la curiosidad por el mundo, la contemplación del espacio, de la naturaleza, pero también la relación que el yo poético establece con los demás: en «Amistad» se cuenta el aprendizaje, que, en este caso, es doble, porque se aprende a asumir el valor de la amistad y, además, el valor de la experiencia ajena, algo que propicia, en un ambiente de confianza, las confesiones, básicamente las inquietudes literarias como las fundamentales, aunque el imaginario que proporciona está construido con imágenes de la vida cotidiana desplegado en una escritura figurativa.

Hay, en estos primeros poemas, una actitud que oscila entre el entusiasmo y la melancolía. Generalmente en los poemas interviene el tiempo, el paso del tiempo (en distintas manifestaciones: final del día, principio de la semana, cambio de estaciones...). Y este determina la actitud. Así, el siguiente fragmento titula «El lunes» y ofrece una muestra inicial de ese entusiasmo por el comienzo que no sostiene ningún discurso, todo son promesas, proyectos:

Primer día de semana. ¡Con qué alegre entusiasmo vuelvo al trabajo! Me inicia el paso rápido, ligero, replicando alegremente sobre la acera patida de tanto sol madrugador.

¡Qué silencios más llenos de murmullos naturales en estas horas matutinas! ¡Qué volúmenes de hombres, mujeres y chiquillos pasan junto a mí con cara serena, absortos en el último sueño de la noche, pero diligentes!

Las últimas imágenes del domingo se me pierden envueltas en ese tedioso día festivo, ante esta impetuosa actividad que va despertando el chasquido de mis pasos sobre la acera.

Amplio horizonte abierto a la acción de estos siete días blancos, aún no vividos.

¡Cuántas ideas nuevas! ¡Cuántos proyectos! ¡Cuán rápido tejer y desjer en el mágico telar del pensamiento!

Feliz primer día de semana... (p. 9)

Si no hay que sostener ningún discurso, la preocupación de la escritura o del poema-fragmento se aplica al placer en la actividad, al goce que procura la escritura, a ese llenar el tiempo frente a la melancolía y, así, termina:

Qué bien sueñan las primeras campanadas de la torre envueltas en la última neblina rezagada. Después del día de fiesta, positividad, melancolía, aburrimiento.

Aire frío taladrando el rostro, húmedo y salobre dejando adivinar el mar en cada uno de sus vuelos. Aroma de jardines, tintineo de huertos en la cercana fragua.

Voces alegres, gritos...

¡Qué juventud vibrante y eterna me brota del alma al pasar bajo los arcos triunfales de las palmeras en estos primeros días de semana! (Ibidem).

Más allá de esa deriva del tedio que contenía el día de fiesta, la escritura es garantía de un intercambio activo, «vibrante», extremo..., conduce al extremismo del sentido, aquel que está basado en la fuerza imparable de la juventud.

El siguiente poema, «Roda», sitúa al lector en el estatismo de la nostalgia: aquí los movimientos mínimos, desde la tarde en la «venetiana», se intentan descifrar para entender el mundo. La nostalgia viene creada por una atmósfera propicia: es otoño, las ramas débiles y oscuras, al caer, muestran «quejidos de dolor» y continúa:

El aire venía humedecido de no sé qué lágrimas y un ligero temblor en la última hoja del otoño impregnaba de tristeza la uniforme serenidad del atardecer.

Las ramas continuaban cayendo con un sordo rumor de muerte, apilándose en la acera, mientras la plaza iba tomando un nuevo aspecto frío y solitario: algo desolado y trágico. Los brazos cortados de los árboles caían y sollozaban, llenos de patética angustia, se alzaban al cielo.

Los he contemplado largo rato en silencio, y sin querer me he sentido presa de estos árboles que, día tras día, he visto renacer en cada primavera para luego perder sus hojas a cada rílagu. Y no sé por qué su dolor caído, ese dolor resignado de las cosas sencillas, se ha hecho mío con doble intensidad (p. 10).

Si el otoño contagia de tristeza el atardecer podemos asegurar que todo significa y, así, esas ramas caídas funcionan como presagio de muerte por su

«patética angustia», pero la vulnerabilidad del yo, las desesperaciones o la conmoción interna devienen del exterior contemplado:

Recuerdo aquella leyenda del árbol que quiso guardar sus hojas y las fue cosiendo con tenues hilillos de eternidad. Pero la tristeza fue langüdeciendo su extraña juventud que, sin dolor ni alegría, daba a las cuatro estaciones, la fría belleza de las cosas inmutables.

Y hoy, como un ejemplo, estos árboles heridos ante mí se yerguen ahogados en su dolor. ¿Quién sabe si sueñan ya con el murmullo umbroso del follaje en sazón? ¿Quién sentía el bullir de la savia despierta que, en su inquietud, les habla del brillo vital y único de las hojas nuevas.

Pero, entonces, ¿por qué venía el aire frío, humedecido de lágrimas? (Ibidem).

Quizá otra de las claves en la producción de Mercader, incluso en esta etapa inicial, puede encontrarse en este libro y en el poema-fragmento «Poda», que comentamos: por eso, el exterior explica el mundo interior del yo, porque este se identifica con aquel, esto es, el yo trata de entender el paisaje cosifiándolo, se identifica con su dolor, lo hace suyo porque todo el ambiente conduce a ello y *enipapa* la escritura de esa nostalgia decisiva en la temporalidad.

También en la línea del tiempo, las estaciones se oponen o enfrentan para mostrar dos «mundos» o a «actitudes» distintas. Los elementos deben ser interpretados en este juego de desciframientos. Es lo que ocurre en «Invierno», donde la contraposición entre estaciones se lee a través de los objetos tanto de interior como del exterior de la casa:

Tengo, sobre mi mesa, un jarrón lleno de hojas y naranjo, de hiedra y geranios, que me hablan de cercana primavera.

¿Qué olor me viene de blanquísimos azahares imaginados sobre las verdes hojas de naranjo!

En el jardín no hay flores; ninguna dulza melancólica, ninguna tímida rosa blanca, ningún jazmín de aroma penetrante enroscado en los secos sarmientos de la vid.

Todo el patio, desde los pequeños arriates hasta las tapias altas del cementerio, es una escala de tonos verdosos y sombríos que hacen más profunda la quietud del estiaque.

El invierno va tejendo sus arañas de tierra, viento y lluvia en los pequeños cristales de mi ventana. ¿Cómo tiemblan, quejumbrosos, a cada ráfaga! Los brazos elásticos de las enredaderas tienen ese aspecto cobrizo de la uña seca, pero estos pinos altos, queriendo taladrar el cielo y sosteniendo en sus ramas una alegre pajarería, impregnan el ambiente de amable suavidad (p. 11).

Así, la desolación invernal que se incrementa por sensaciones exteriores como el frío o la percepción del silencio genera la opacidad de la relación humana que sólo se reactiva ante la premonición de la primavera:

Las hojas desprendidas, el chorro de la fuente, la quietud del aire, que recuerdan el otoño vendido.

Hace frío, me atemorizan los silbidos del aire que penetra por los resquicios de las ventanas, llenando de remolinos débiles este rincón amable del hogar.

¿Qué silencial De vez en cuando, el golpeteo insistente de la lluvia, un nuevo silbido del viento o el cruir de los muebles, me producen escalofríos de terror.

¡Pero estás tú, jarrón mío, que anuncias la cercana primavera, y que al mirarte, confortas mi alegría mientras me llega el aroma de blancos azahares imaginados ya sobre hojas de naranjo! (Ibidem).

Es decir, aunque todo sea frío e invierno, silencio y soledad, terror incluso, la esperanza, en el último momento, la trae, como en el comienzo del poema, en una estructura circular. La presencia casi transgresora de ese jarrón que, con sus flores, presagia e invita a imaginar la futura primavera. Aunque no deberíamos olvidar que el fragmento sólo propicia escenas de terrores, la escritura como medio de participación en el vivir estacional, frío, pero *soporrible* pues confirma la posibilidad de ser o convertirse en poeta, la comodidad del reconocimiento en la gráfica viñeta impresionista.

En el plano de la escritura, la poesía solo puede encontrar su valor en la lectura, es su consecuencia inmediata: el intertexto no abarca exclusivamente textos mediativamente escogidos, también aparecen aquellos que nos escogen o atrapan sin remedio. En el poema-fragmento «Égloga», se lee:

Tenía el libro entre las manos y toda yo estaba entre las páginas del libro. Su trama me absorbía los sentidos y me hablaba como perdida en el silencio de yo no sé qué mundo, con un solo fin: mi libro.

De pronto cayó un pájaro. Sus tímidos penitentes, como las notas de una flauta encantada, rompieron mi silencio y, sin poderlo evitar, se me cayó el libro de las manos en un movimiento brusco. Había perdido el hilo de su lectura y yacía cerrado a mis pies, sobre la hiedra.

Desconcertada, crucé las manos sobre la falda, esperando algo.

Una sombra blanca cruzó rápida: era tan solo una mariposa, pero mis ojos la siguieron entreteniéndos con su ligero vuelo. El aire suave mecia los castaños, amarillentos y dorados por el otoño; cada hoja tenía un relucir de soles como si fuesen metálicas (p. 12)

Efectivamente, el acto de leer se convierte en escritura, en otro texto que *donjuna*, no tanto por ser superior quizá, sino porque la letra o fragmento de lectura se tiene que deslizar a través o por la sensación del poder de la escritura y el poema finaliza:

Imperzaba a oscurecer y en todo el ambiente había paz, quietud, reposo, y el cielo violáceo y rosa era todo un poema de íntima y sencilla fidelidad...

El alma se me quedó prendida en el paisaje; tembló el silencio con los trinos burlescos del pájaro oculto, pero el libro continuaba, paciente, sobre la húmeda hierba, mientras yo, con las manos cruzadas sobre la falda, me perdía, temblando, por aquel paisaje de ensueño. (Ibidem)

El gesto de lo insensato de la visión idealizada o irreal por común, ese querer competir, ese situarse en el límite del que no queda nada, excepto la emoción, es un remanente que aboca irremediablemente al «temblor» de la escritura, al rito de la poesía, a la arbitrariedad que puede dotar de sentido un fragmento en el que el *afecto* se vuelve sobre el yo y lo que le rodea: pájaro, mariposa, castaños...

Este afán o interés por coniar emocionalmente lo natural tiene una concreción extremadamente significativa en «Pastoral», que supone un canto o idealización absoluta de la vida en el campo frente a una ciudad que no aparece más, que se silencia. Lo que el yo femenino, protagonista del poema, está eligiendo es el goce cuasi anacrónico de los elementos naturales (ya sea el viento, la sombra de una encina, el atardecer, ya sea el tintineo de las ovejas... son símbolos, cuenco de leche tibia, el hogar de la chimenea, el aroma de los pinos, etc.). La sencillez y despreocupación que en su idealización de la vida campestre ofrece el alejamiento de las ciudades; opta así por abandonar «esta vida... pálida y enfermisa», para recrearse en la sencillez e ingenuidad que atribuye al campo, esto es, aspira a obtener una experiencia directa de la Naturaleza sin intermediaciones. Cuando todo lo anterior está afirmado, el poema concluye:

Decídme: ¿no llega ya hasta vosotros el aire aromado de pinos? ¿No sentís en vuestra piel el calor de estos rayos de sol que, sin trabajar, llegan a mí como una lanza viva entre cielo y tierra, taladrando el paisaje?

Quizás algún día vengáis a conocernos con vuestras razones; pero todo será en vano. No esperéis que volvamos a la ciudad: esta belleza nos habrá embargado para siempre y tan solo seremos un átomo, un elemento más de estos paisajes.

Pastors... Sólo el nombre vale un poema. Mi última locura será una historia breve aromada de espigas y tomillo. Un cantar épico sobre las cumbreras o una égloga de Virgilio en la llanura del campo, junto a mágicos robustos de nubes y de estrellas...

Sí, amigos míos, estoy decidida. ¡Me casaré con el pastor de la montaña! (p. 13)

Y es que, además, la naturaleza ofrece una posibilidad de belleza, de goce estético imposible en la ciudad. La unión con el «pastor de la montaña» anunciada al principio del poema y que reivindica al final («en un juego de simetrías recurrente en este primer libro) parece segura, aunque lo de menos sea el pastor (más como símbolo que como realidad), porque lo que importa es el conjunto de *igualdades inherentes*, etc. Mercader está produciendo un discurso *doble*: su propósito no parece ser la verdad, tratar de configurar lo real, sino la verosimilitud que causa la incertidumbre de la literatura, ese temblor al que nos hemos referido con anterioridad. Y que, de nuevo se recoge explícitamente en «Intenimiento»:

Mi mesa de trabajo se mueve temblorosa a cada impulso de mi pluma
Cuando yo escribo tiemblan todos los objetos que hay sobre ella; tal es la

ligereza y la fuerza que lleva mi pulso. Ligereza... Quisiera tener alas en las manos y volar en raudos giros por el blanco papel hecho desierto. A veces, la impresión de este volar es tanta que caen extenuados por el esfuerzo, mano y pluma a un lado como esos pájaros que vuelan horas y horas y llegan a su nido rendidos de fatiga.

Por la ventana entra mucha luz. Hay raudales de luz mananera santificándolo todo con esa pureza tibia de la madrugada.

Quizás, algunas sombras, las últimas, queden rezagadas bajo las mesas, en los huecos de las paredes, detrás de mí.

De vez en cuando, un cosquilleo en la frente de la cortina de rizados negros que me cace, nublandose la luz de la ventana. Tiene el movimiento de mi pluma, temblón y gracioso, de cosa alada (p. 1-4).

La fascinación por la escritura va más allá de un movimiento de abolición, esa anécdota del temblor imprime la *verdad* del momento mismo del ejercicio físico, del cuerpo, de la grafía. Se trata del esfuerzo de la autenticidad, no hay trascendencia en este momento, no hay sacralización de la escritura, sólo la verdad del momento, por eso el fragmento termina:

A veces me canso de tanto escribir. Un dolorcillo suave me sube por la espalda hasta la nuca. El brazo también dolorido casi, ronquera. Entonces, levanto mi cabeza: mis ojos y mi alma y encuentro una sombra vaga, como todas las sombras, que se me apoya en mi mesa sonriente. Sin decir nada, me acaricia y me besa suavemente. Yo sonrío (¿quién no?) Y con un suspiro, vuelvo a curvar mi espalda, apoyo los codos sobre la mesa y continuo mi tarea solitaria.

La pluma corre nuevamente: vuela por el desierto de papel blanco. La luz continúa entrando por la ventana y yo con el peso de mi trabajo diario, sigo sonriendo optimista.

El corazón, siempre quieto, canta con su alegre ritmo: «¡Felicidad! ¡Felicidad!». (Ibidem)

La verdad no está al servicio de un interior difuso, no hay búsqueda ni angustia por lograr el referente del sujeto y, sin embargo, en ese «volar» por el «desierto del papel blanco» se está condensando el hecho mismo de la posibilidad de nombrar y junto a la nominalización o elección surge lo biográfico, lo textual y en esos elementos se anula el significado porque la grafía del vuelo es significativa que coincide con el escribir del yo. En la coincidencia reside la importancia de la «sombra» y justo en la posibilidad del lenguaje no hay nada con lo que pueda identificarse, excepto ese imaginario yo, ese peligro del extranamiento que controla cuando escribe sobre sí mismo y en esa pretensión encuentra la felicidad, el optimismo vital de la escritura.

Es cierto que el poema-fragmento anterior funciona como elemento de transición, porque el poema siguiente «Mundos de cada mañana» muestra, de nuevo, el deseo por fundir el yo con lo natural, aunque con variaciones. En este caso se articula este propósito a través de las horas del día, todos los días son un mundo nuevo en una suerte de renacer continuo y un deseo por la fusión: cielo y tierra, un paisaje sencillo... El poema fragmento se inicia:

No cambio por nada esta alegría sana y edificante que encuentro cada mañana.

Cada mañana de cada día nace un mundo nuevo para mí. Una fuerza misteriosa va llevando todo lo que de espíritu hay en mí, tras los rayos dorados del sol matutino se elevan, como una mágica alfombra, por el camino nuevo.

¿Sabéis lo que es un renacer? Un sentirse nueva de dentro a fuera con unas ganas locas de abrazarlo todo, de poder apasionar el paisaje sencillo de cielo y tierra y querer confundirse en él, como una flor más, como una brizna de hierba, como una alegre goia de roble...

Sentir las palpitaciones de la tierra húmeda y caliente; recibir en la cara esa cancia franca y eterna del aire suave, recién nacido como yo misma. Luego, paso a paso, esa incógnita que guardan las horas aún no vividas y que, avanzadas, esconden su tesoro de ilusiones y desencantos hasta el último momento de desvanecerse, de ser nuevas... (p. 15).

El paso de las horas, sin embargo, el transcurso del día conduce al cansancio en la noche. Hay siempre una nostalgia al final del día, una sensación de pérdida por no haber vivido al máximo, porque todo se marchita, porque no queda tiempo... Y entonces el yo poético renueva su vehemencia, sus ámbitos en un elogio al *carpe diem*:

Después, qué cansancio produce el peso de todas ellas en la noche, cuando están como flores marchitas sobre nuestra alma, destilando goia a goia su vacuidad... ¡Son tan pocas las veces que nos traen algo!

Mañanas no vividas es tanto como decir mundos desconocidos, caminos blancos sin sombra humana. ¡Oh, alegría de vivirlos, de tener tiempo de poder aún dominar el mundo; de encontrar el porqué de nuestra vida, convertido en un bello poema de amor o de sacrificio...

No, por nada vuestro puedo cambiar esta alegría sana y edificante que encuentro en mí cada mañana. (Ibidem)

La mañana, ese mundo desconocido, ofrece la posibilidad de su conocimiento y, a través de él, el auto-conocimiento o re-conocimiento, la posibilidad de encontrar ese porqué, la razón de la propia existencia o la escritura, el *continuum* de imágenes o sensaciones que procura la «alegría» vitalista de esta Mercader joven.

La noche, en cambio, constata la mayoría de las veces el fracaso de ese objetivo: así se titula el siguiente poema-fragmento «Noche», cuyo inicio lee:

Esta noche quiero perderme en mis recuerdos igual que la luna oculta su faz llorosa entre los negros nubarrones de tormenta. Quiero perder mi pequeñez y mi grandeza en este fondo oscuro de mí misma. Nadie me llamará insistente; nada romperá el encanto de esta huida, incomprensible y extraña, que pone en mis pasos un cansancio infinito.

Hay un mucho de inefable en este vagar por la negrura de las calles, sin saber por qué, ni para qué, sin fin ninguno, dejándome arrastrar por el capricho de sentirme triste, ahondando —malisimo placer— en alguna pena tibia que siento purzante y nueva en esta noche fría (p. 16).

La imposibilidad propiciada por el «cansancio», el imperativo de la representación o de las analogías que proporciona el uso de la lengua obligan a una confesión del imaginario poético que al recibir de nocturnidad se empapa de tristeza imotivada, por eso el texto continúa:

¡Qué soledad! ¡Qué misterio en cada esquina en sombras! El silencio nocturno me penetra el alma de vagas sensaciones imposibles o me hace despreocupada y sencilla como un árbol o una flor.

No deseo nada, no pienso ni medito.

Mi único anhelo es dejar correr mi pena bajo esta suave oscuridad azulada que oculta mis susurros, hechos lágrimas o suspiros, mientras la luna, entre sus nubes, me mira comprensiva y cariñosa, siempre pálida. (Ibidem).

La enunciación de la perplejidad o el deseo se expresan *ligeramente*, esto es, la angustia o el dolor están vinculados a un estado de comprensión, de «vagas sensaciones» que contienen sobre todo bellas imágenes, es la retórica de lo inefable, no la del abismo angustioso, estamos más cerca de un retoricismo que apuesta por la felicidad de la escritura que por la tristeza o la imposibilidad de la poesía. Posiblemente, esta es la razón del fragmento siguiente titulado «Fuga», comienza:

Escucha: tengo sed de aventura sin principio ni fin. Deseos de andar y descansar inabarcable por un campo sin nombre ni montañas. Dame un llano entreabierto a las andanzas calcinado de sol, lleno de polvo y deja frente a mis ojos, el cielo desvalido de las madrugadas.

Quiero ir:irme lejos, no me preguntes dónde. Quizá más allá de las realidades y los sucesos; irme de ti para volver de nuevo con otros entusiasmos renacidos, con otras esperanzas.

Tú no puedes comprenderlo. Si me quedase eternamente quieta, sería como un árbol que, pleno de armonías, se sintiese esclavo de su propia raíz. ¿Cómo debe llorarle el alma su impotencia ante la eterna libertad de las nubes y los aires! (p. 17).

La necesidad del tú es secundana frente al intento por evadir el vacío con la aventura de la literatura, esa que no tiene principio ni fin, la materialidad pura de la enunciación, de un viaje sin destino en el que «renace» el «entusiasmo», de una nada más allá de lo cotidiano que encierra la verdad o la autenticidad en el texto que la contiene y la define. Concluye:

Mírame. ¿No ves? Yo también tengo esa misma inquietud sobre mis alas. ¡No seas tú la raíz que me retiene! Deja que te pierda, que te olvide, que sienta tu vacío...

Ya sé que luego iré como las nubes, de un lado a otro sin sentido; que seré tan libre como un pájaro errante que vuela sin apoyo sobre un mar de tormentas; que estaré sola y tan triste que adormaré, temerosa de mí, tu seguridad firmeza...

Pero cuando sienta sobre mis hombros el peligro, cuando tenga tu sencillez sobre mi corazón, ¡con qué alegría volveré a ti confiada en tu paz.

feliz de hallarme erguido, esperándome, sediento y desvelado en mitad del camino!

Pero hoy no me dejes. Déjame ir sin preguntarme a dónde. ¡Tengo sed de caminos! (Ibidem).

La libertad del «pájaro errante» produce un movimiento de abolición del tedio y de la verdad; esto es, de esa autenticidad querida que sacraliza el esfuerzo del vuelo-escritura y nos sitúa en el imaginario de un presente de lenguaje, quizá vacío de referentes ajenos a la propia ficción del texto, y por eso mismo *fantasmagórico* en cierto modo. La escritura fragmentaria como signo que descifra la operación cotidiana de vivir más allá del común, en esa «sed de camino», en las posibilidades abiertas de la belleza.

A veces, la artificiosidad también *salva* del anclaje en lo rutinario porque el mundo regularizado puede llegar a establecer el imaginario de lo ficticio cuando el poema-fragmento titula «El jardín encantado»:

Jardín encantado te encontré una tarde luminosa, nimbado de misterio. Estabas dormido, lo sé, con ese extrano sueño de los días blancos, sin mezcla de ruidos

Temerosa y audaz he profanado tus piedras y tus flores; me he sentado en la hierba y he aspirado el aroma de tu aire mohoso y pálido, casi muerto.

Enamorado de ti, como un nuevo Narciso, apenas sentiste mis pasos que marcaban trémulos, con ritmo de heroína, algo como un sendero. (p. 18).

El intercambio del yo con el «misterioso» jardín expresa no sólo el deseo del otro, también el vértigo del imaginario de ese yo que penetra en el espacio de lo insospechado y, al mismo tiempo, se da sin permitirse exigir nada:

Trovos de selva virgen; arcos en flor, vestigios de otros tiempos; troncos caldos que sueñan ser columnas en el suelo, venecidas.

Los viejos eucaliptus, tan altos como índices alzados al cielo, invitan a callar.

En el aire frío y en las manchas de luz que juegan con la sombra, se adviene esa paz melancólica que nos deja el olvido.

¡Qué bien horas enteras, sobre la hierba alegre, contemplándote con los ojos del alma!

Te prometo volver. Otra vez en un nuevo paseo amistoso mis pasos me llevarán a ti. Contemplaré tu mágico lirismo y una impresión eterna quedará entre mis páginas.

Mis sueños ahorrarán tu vida primitiva de monje solitario. (Ibidem).

Y es que la literatura suprime el vértigo del abismo, permite la observancia de la regla básica: el *encanto* de la belleza y con él la figura de la *escapada* de la realidad o *vuelta* a la fantasía que propicia el artificio de esa «selva» aparente, construida en bloque por una escritura centrada en la sensualidad melancólica y olvidadiza del espacio reglado o acotado, esto es, construido

en un doble sentido: en el margen del mundo cotidiano y en el margen de la escritura.

Otro espacio natural es la «Playa», así se titula el siguiente poema en prosa. Esta tendencia en Mercader por contraponer le mundo de la naturaleza con lo artificial y lo construido o rutinario-cotidiano, también la abstracción del campo frente al menosprecio de la ciudad, tiene que ver o responde al concepto poético de la escritura: para ella, siguiendo esa concepción neorromántica del mundo, la naturaleza se identifica con la pureza, la ingenuidad, constituye una suerte de espacio mítico ahorrado; por contra, cotidiano o construido, incluso la ciudad representaría la artificialidad y la omisión. Asociada la naturaleza a lo femenino, parece que la huida de lo artificioso y *ruidoso* responde a un escaparse o evadirse de un espacio dominado por lo masculino, etc. El poema lee:

Estoy echada sobre la arena. Tengo la cara entre las manos, la sonrisa en el aire, los ojos, ebrios de libertad, vagando por estos horizontes de mar y cielo.

Las olas, estas pequeñas olas de bahía, tienen en su débil empuje, un vaivén de niños inseguros que juegan y vanse cogidos de las manos, coreando una canción.

El sol chapotea en el agua gozosa penetrada de extrañas claridades amarillas; las sombras oscuras de algas que simulan abismos. Los cangrejos melancólicos se fingen diminutas rocas con su trocito de verde musgo a la espalda. Cada gota reluce tan fuerte que me obliga a cerrar los ojos. Durase que aquí todo semeja una sarta de menudas perlas desprendidas de un collar interminable.

Agosto me deja en la piel un rastro moreno y un poco de sal en los labios. Los ojos se me han vuelto rubios de tanto sol marino y en mi voz tiemblan los acentos dulces y sencillos del pueblo costero. (p. 19).

Lo natural y lo sensual del propio cuerpo van más allá de lo exótico, responden a un estado mesurado, accesible como si en uno y en otro remitiesen a imágenes gloriosas o, al menos, complacientes y placenteras, realidades centradas en la tensión y el ritmo. El poema termina:

¡Qué extraño se ve el paisaje cuando se está tendido sobre la arena! El agua que sube y baja constantemente parece unos brazos que se alargan hacia mí llenos de deseo. ¡Me he dejado mecer tantas veces en ellos! Y luego, aburriéndolo todo, este aire marino que humedece el rostro, envolviéndome en sus vuelos albos de gaviota.

¡Qué pereza! Me invade el sopor del verano cual una mortal laxitud. Los ojos somnolientos se me cierran y voy pasar entre las pesadas olas, lucen en sombra de los barcos de pesca, algunas canoas, los veleros recorriendo su bandera en el azul.

A mi lado, la pequeña barca pinada de blanco y los remos húmedos aún, tendidos en la arena esperándome...

Pero yo me olvido de mí misma en un descuido voluntario y vuelvo a cerrar los ojos...

Y por un momento me siento ligera como una gota de mar puesta a secar sobre la playa! (Ibidem).

El cuerpo, sin duda, no es heroico, pero se asocia con ese carácter *liger*o que acaricia el exterior, un lugar no ajeno o alucinado, sino que el placer sensual tiene que ver con la cenestesia que apuntamos más arriba, que se interrelaciona con el propio cuerpo, más allá de la gloria, del placer o de la ligereza sensual que lo explicita.

Efectivamente, el fenómeno cenestésico vuelve a ser la clave del poema titulado «La rueda de la vida», porque si «más días nunca pierden el encanto de lo desconocido» es porque la vida del yo de la enunciación «es como un libro insignificante y pequeño cubierto de una sencilla vulgaridad que me hace vulnerable». La obsesión por la eternidad se encuentra desplegada en este texto, en el canto a la juventud suscitado sobre una concepción circular del tiempo, en el que una vez más la imagen de la lectura adquiere protagonismo y todo a su alrededor se dispone como un libro en el que los signos deben o pueden ser descifrados. Además, el riesgo de lo humoral y, especialmente, de lo *enotivo* empuja todo el fragmento, que concluye:

Una página para cada día. Leo despacio, con perezoza agonía, con deleite, los acontecimientos diarios, los sueños del momento, de vez en cuando alguna realidad llena de promesas...; páginas de brevario, hojas en blanco, inmensamente pálidas.

A veces me impaciento ante el paso cansino y ¡qué deseos de volar en un solo día todos los de mi existencia! Pero el final me aguarda con su guadaña al hombro y su frío me detiene. Entonces, pensativa, vuelvo a retardar el paso de mis horas, saboreando este néctar agriado, esta última seriedad que constituye mi carácter.

Después, bien lo sé, por muy sutil que sea cuanto me dejéis, ¡oh días de juventud!, todo tendrá el valor inmenso y eterno de aquello que nunca vuelve. (p. 20).

Se advierte una cierta de melancolía por el futuro. La minuciosidad de las pequeñas cosas, de los acontecimientos conduce al yo al descepo vehemente de querer vivirlo todo y condensarlo en una sola página, pero con la posibilidad o previsión de, después, detenerse para retardar el paso de las horas. La protagonista cree que, en el futuro, el valor de los días de la juventud será inmenso; por eso, la eternidad de lo que nunca vuelve es preciso vivirla en cada instante. Y es que el yo, sobre todo, se emociona, se mueve por espacios difusos, se adensa, se exalta o se asusta, sin que apenas se sugiera, se cansa, se entusiasme y especialmente ese yo joven se incardina en la felicidad de ser *gráfia*, escritura, porque con ella se *fabrica* la belleza.

Posiblemente uno de los textos más significativos de este libro fragmentario sea el titulado «Quisiera...», es uno de los más breves, lee:

Señor: ¿por qué no adivinaste mi deseo de ser nube, lágrima o algo sin dolor ni alegría? ¿Por qué no me hiciste flor en lugar de mujer y aroma en lugar de alma? ¿Te hubiese costado tan poco...

Cuando el desaliento me rodea y comprendo lo imposible que es vivir sin un amor, sin una ilusión, parece que un fuego me abraza el alma y me

consume. Cuando abro los brazos para entregarme al ser invisible que llevo ante mis ojos, ¡cómo me duele dejarlos caer a lo largo del cuerpo sin que el personaje de mi vida comprenda lo que valen y lo que pueden unos brazos abiertos amorosamente! Parece que las fibras más sensibles del alma se van a romper. Y se siente la agonía del «muerto porque no muero». Y el dolor crece al ver que la vida sigue inmóvil en nosotros, aunque parezca desahucarse en lágrimas que riegan y fertilizan nuestra herida...

Es entonces, Señor, cuando llegan los vagos porqués, que enturbian nuestro espíritu. Y es entonces cuando te digo: ¿Por qué no me hiciste nube, flor o lágrima? (p. 21).

En la estructura circular del fragmento, tan característico de estos poemas, se encierra el problema del descepo y ese *coquetero* múltiple, móvil que liga al yo de la enunciación con la trascendencia y es ahí, en el espacio de la inmovilidad, del límite («las fibras más sensibles del alma se van a romper») cuando surge esa anfibología del recuerdo áureo (la antítesis: morir frente a cuando surge esa anfibología del recuerdo áureo (la antítesis: morir frente a no morir) que nos devuelve a lo *natural* («nube», «flor», «aroma») y en el despliegue de este campo de lenguaje la denotación connota o aparece la *literatura*, porque la lengua construida más allá de ser un *artefacto*, alcanza ese ideal de *pureza*, lo creíble de las palabras.

En el espacio de lo cósmico, en la noche o también en la oscuridad, se considera un momento propicio para la «Locura», título del poema que sigue:

La noche me ha entrado por los ojos, y tengo una sed de sueños locos y de lágrimas.

Alborea el viento me llama insinuante y tenaz. Un tímido rayo de luz atraviesa el cristal de la ventana, dejando un camino estelar tras de sí. La puerta está entreabierta, y me invita a la huida...

Un silencio de siglos inunda la casa, con un vago misterio. Todo duerme.

Escucho esa voz callada salida del alma, que me empuja más allá de la razón. Tiene doble fuerza persuasiva adormeciendo los sentidos y la voluntad.

El viento redobla su ímpetu y es como si mi alma le contestase en un eco blando como un sollozo. La puerta se entreabre más, empujada por una bocanada de aire que penetra revuelto en la habitación y viene a estrecharse contra mi pecho en un dego de impaciencia contenida...

Me he levantado como una sonámbula, me he puesto el blanco traje de esbumeña, las sandalias toscas de color pardo y me he atado a la cintura todos los años vividos. En mis brazos he notado ese perfume sencillo de rosas marchitas que constituyen mi pasado. (p. 22).

Estos «sueños locos» y «lágrimas» o la irracionalidad componen no la imagen más o menos pura de la naturaleza, sino las palabras de lo *irracional*: la crudeza de la alucinación, de lo irracional no son más que valores de una categoría despreciable o aborrecible: lo pseudonatural. Los mínimos objetos o elementos o acciones provocan reacciones mayores, todo el mundo de los objetos está semantizado. Hay una oposición entre el interior / exterior de

la casa, que tiene una consecuencia directa en el alma del yo poético. Sin embargo, el posible pasero o fantasía nocturna del pasero se desvanece en la atmósfera onírica, casi irreal, que el texto construye:

—Ya es hora de partir —me he dicho— y una mirada última ha puesto un poco de amor en las cosas que voy a dejar. Después, de puntillas, sin ruido, para no despertar a los que duermen, he abierto la ya entreabierta puerta y me he entregado a la noche.

El aire, el viento, con un murmullo, me ha deshecho las trenzas.

He sentido desplegarse mis alas con un vigor de juventud y, sin un gemido, sin una lágrima, me he perdido, paso a paso, en la oscuridad. (Ibidem)

En la insostenibilidad de ese paisaje que, por lo demás, está teñido de tristeza, melancolía, tonos apagados y lágrimas o sollozos se mantiene y acentúa la *descomposición* del yo, pero al hacerlo la imagen se conserva con toda precisión: exactamente el deterioro, el desdome o desmoronamiento es onírico, simple ficción.

La huida forma parte de la imposibilidad que comentamos y se explicita de formas diversas. A veces se identifica con connotaciones de aventura o sed de aventura, esos «deseos de andar y desandar inabarcable por un campo sin nombre ni monedas» (del poema «Fuga», p. 17); o es una huida de un espacio reducido, cerrado, hacia la apertura proporcionada por la naturaleza; se trata de huir pero con el propósito implícito de aprendizaje. Está marcada y determinada por la incompreensión del interlocutor, por la imposibilidad de quedarse, por la impotencia. Ese interlocutor funciona como raíz, como lastre incluso para las aspiraciones del yo. Aunque en otras ocasiones tiene que ver con la trascendencia absoluta, con la fugacidad del instante, como ocurre en «Inmortalidad»:

Es la vida tan corta como un suspiro, como un poco de risa, como una lágrima.

Lágrimas, risas, suspiros, todos vuelven a la nada, de donde partieron, borrando el eco o la huella de su ser. Ni la más pequeña mancha, ni el más leve recuerdo perdura...

Cuando ando sin rumbo por los caminos, dejo las huellas de mis pies grabadas en el polvo. ¡Si fueran eternas! Pero bastará un airucillo loco para borrarlas.

Cuando imprimo mi nombre en corteza de un árbol, pienso que aquella savia lleva la herida de mis letras. Pero la misma savia en su fuerza vital desvanecer, cruel, las huellas que pretendían hacer perdurable mi existencia. (p. 23).

Reconstituir la conciencia de la brevedad, la «huella» de la nada es tratar de doloar a la palabra de una exterioridad que *sufre* por encima de la inmovilidad o estatismo del nihilismo de la existencia. En el poema, pues, se reflejan los mismos principios relativos a la eternidad e intensidad de la experiencia: frente a la fugacidad de las pequeñas cosas o gestos se opone la

eternidad, porque si todo lo sólido se desvanece en el aire, o lo hará algún día, lo único que resta es intensificar la vivencia de los afectos en cada gesto por mínimo que sea. Por eso, el poema continúa:

En la playa, la marca de dibujar los signos trazados en la orilla; el viento se lleva grano a grano, toda la arena de mis castillos.

Por eso, como único consuelo, cuando la amistad y el amor se acercan a mis días, pongo el corazón y el alma en cada palabra, en cada gesto. Quiero ser eterna en los afectos y dejar una huella imborrable, como un grito de espíritu, en cada modo de ser.

¡Y que mi esencia perdure en esas huellas humanas y me ofrezcan, generosas, lo que me niegan la corteza de un árbol y el polvo del camino. (Ibidem).

Atterrarse a lo perdurable, este es el deseo de un yo que, a veces, está más cerca de la desolación y de la descomposición que de la seguridad de la existencia que puede hacer *feliz* porque consiste en hacer más sensible, más peregrina, más locuaz, más distraída... y en ese *más* reside la *diferencia*, el poder de construir la vida como literatura.

En otros poemas lo decisivo, sin embargo, es capturar el instante: en eso consiste el fragmento titulado «Silencio de amor» que plantea otra escena suspendida en el tiempo:

La ventana estará abierta sobre el lienzo violeta del alardear. Un aire suave, venido de muy lejos, mecerá las cortinas del hogar.

Habrà un algo vital en el ambiente que se irá haciendo denso de miradas y risas.

Una música lírica, sin nombre ni autor, hablará por nosotros sin romper el encanto de esta hermosa agonía.

La tarde será eterna. ¡Verás cómo las horas, por murmullos, detendrán su carrera y plegarán las alas!

Nosotros, miedosos de romper este remanso de paz, no osaremos decir ni nuestros nombres...

Mis libros yacerán olvidados, caídos en el suelo.

Quizás alguno continúe abierto por la página escogida: cinta roja o azul. (p. 24)

En realidad, se trata de un canto a la eternidad del instante en amorosa compañía. Al conceptualizar el campo de acción, el tópico de la amistad se configura el espacio mismo de la escritura, aquel que se anhela o desea, es el espacio de la contingencia, de las afecciones *cultivadas* (la lectura, la escritura) y el fragmento finaliza:

Las flores que tú traigas dejarán su perfume en nuestras manos, y ante su vista, nos sentiremos nuevos, libres y sencillos, bajo un cielo y un sol desconocidos.

Esconderte la lámpara que hay sobre la mesa, la sombra, miedosa de sí misma, se subirá a mis brazos.

El aire se hará tenue. Desde lejos nos llegará muy lenta, la realidad sonora del reloj de la torre.

¡Y sentiremos el eterno poema de la vida, que, como un pájaro alegre, irá abriendo las alas en el cielo sin rutas de nuestro amor! (Ibíd.).

El poema ha desplegado una red de *intereses* en los que la duda del enfrentamiento del interior con el exterior se resuelve en el «eterno poema de la vida», esto es, en el texto ardiente, casi mágico o liberado de las conungencias porque los elementos *inefables* se combinan para lograr la identidad *amable* o *feliz* que aparecen reunidos en esa escena fugitiva del día que se escapa en una especie de escenificación o viñeta brillante de la originalidad combinatoria de las palabras.

Por lo demás, la necesidad del otro, del apoyo incondicional frente al desaliento o el desengaño frente los sueños, se formula en el poema-fragmento titulado «Temura» (p. 25), en el que se requiere al tú «la palabra que necesito», el comienzo lee exactamente:

Deja que apoye, tímida, mi cabeza en tu hombro, hermano. Deja que me sienta débil, dulcemente insegura, ante tu fortaleza.

Estoy cansada. ¡Mira qué desaliento en mis ojos! La vida tiene abismos insondables, desengaños que abruman y hoy un llanto sin lágrimas pone, sobre mis sueños, como un velo de sombra.

Ciñe tu brazo al mío que tiembla en un sollozo y hazme serena y fuerte. Anda, llévame lejos, muy lejos, al aire de la noche, bajo las estrellas, en uno de tus maravillosos paseos solitarios.

Cuando te diga que quiero despojarme de esta altiva frialdad que me sofoca, de este severo orgullo milenario que me forjó la vida día tras día, en la fragua de cada tropiezo, de cada paso amargo, espero que una nueva comprensión haga más honda la pena de tus ojos, que cambies en una mueca taciturna la risa de tus labios. (p. 25).

Estamos asistiendo a esa vieja expresión de la *religión de la amistad* para poder seguir viviendo, aquella amistad que se basa en la fidelidad, en la ausencia de sexualidad porque subsiste en la ilusión de la palabra como consuelo, en la fascinación del rito y el poema concluye:

¡No hables! ¡No te rías! Las lágrimas contenidas, las risas, desgarradas, las palabras muertas al nacer me han dejado en el alma una férrea y herética armadura que ahora me oprime la garganta.

El viento sopla recto, implacable para todo lo débil y hay que levantar la cabeza una vez más en último esfuerzo temerario. Las cuerdas de mi arpa, tensas, vibran de nuevo a punto de romperse...

¡Pero todo es en vano! En el fondo perduran las dulces esperanzas, las inquietudes nuevas y los rayos de no sé qué visión iluminan el camino soñado...

Déjame llevar sobre tu hombro y llévame lejos, bajo las estrellas. Quiero verte taciturno y sombrío, y dime la palabra que necesito aunque después te rías de mí. (Ibíd.).

El texto festeja en la amistad la liberación de la escritura, la desaparición de una preocupación y la celebración acrecienta el acontecimiento del poema,

le añade un goce, exactamente el de la «palabra que necesito» que se desprende del azoramiento amoroso para entrar en el campo de la afectividad *pura*, en ese orden del imaginario construido al margen de lo sensual que se ritualiza con la escritura, con la belleza excluyente y generalizada, la que surge de un yo hacia un tú-otro.

Los dos últimos poemas suponen una actitud claramente optimista, vitalista, como hemos venido poniendo de manifiesto en nuestro análisis y podrían responder a una distribución o colocación previamente meditada. En efecto, «Vida» (p. 26) y «Canto vital» (pp. 27-28), como ocurra con el poema inicial, condensan y, en cierto modo, actúan como una declaración de intenciones. En «Vida» se nombra el universo o mundo del yo poético protagonista del libro, lee:

¿Por qué me miras así? ¿Quieres, Vida, llevarte cuanto tengo?

He aquí mi riqueza: vacías las manos y pleno de alegría y entusiasmo el corazón.

Soy libre. Mi buhardilla no puede ser botín de guerra para tu insaciable codicia.

¿Qué quieres de mi paz? ¿Este rayo de sol que viene humilde a besarme las manos? ¿O este aire sereno y dulce que me rodea, lo que te hace clamar así?

No te comprendo. Si abro mis brazos hacia ti, te burlas despiadada. Si te miro altanera como una reina sin trono, quieres humillarme hasta verme caída...

Vete lejos. ¿De qué te sirve ambicionar mis libros si no puedes amarlos?

¿Para qué esta música, tan mía, si no tienes arpa? (p. 26).

La interrelación del yo consigo mismo es excluyente, la posesión no puede generalizarse, por eso la «Vida» con mayúsculas marca una diferencia sensible, se privilegia contradictoriamente, conduce al yo a una suerte de inflexión afectiva absolutamente singular, en una textura incomparable porque su riqueza consiste en la alegría y entusiasmo del *corazón*:

No quieras profundizar, no esperes que mis palabras tengan la realidad que precisan tus oídos.

¡Déjame esperar, oh vida! Quizás alguien, a mi voz, despierte de sí mismo y diga: «He aquí un alma»...

Y sólo por él, por este inmenso hallazgo, te ofrezco alegre mis únicos tesoros. Libros, sol, recuerdos, juventud eterna, melodías que hablan al alma.

Y hasta mi propia felicidad, una sola ilusión viva, llama ardiente en mi espíritu, que, cual la lucecita de los cuentos, me lleva, confiada, más allá de los humanos límites, más allá de las nubes, por encima de las estrellas, más allá... siempre más allá... (Ibíd.).

Y es que la fascinación por el límite, por el «más allá» nos conduce inevitablemente a la demencia o irracionalidad de ese lenguaje, esto es, la estética que rechaza la espontaneidad, el parloteo o la *chatura*, esa repetición inocente que conduce también a la dislocación de lo confuso, cuando la

condición del poema es la conciencia del lenguaje, la ilusión por construir hasta el infinito el *más allá* de la belleza.

Por lo que se refiere a «Canto vital», el más extenso de todos los textos en prosa del poemario, que no habían excedido de una página, vuelve a establecerse en una contraposición entre paisaje interior / exterior con una clara repercusión de los efectos de este sobre aquel:

¿Por qué hay tanta luz en mi paisaje interior? No encuentro la más leve sombra bajo sus árboles, ni en los recodos de su camino. Todo brilla y refulge con suavidades, aunque de un modo penetrante, como las notas perdidas de una flauta lejana. La tierra se estremece y yo tiemblo, toda llena de deseos vitales, extrañamente inquieta.

¿Qué loco entusiasmo en las pupilas negras! ¿Qué brillo en tu mirada! Pero ¿por qué te embalas?

El paisaje renace en cada árbol, en cada flor, en cada senda. ¿Por qué este revuelo? El aire me roza la cara en una de sus múltiples caricias deseadas. El susurro de los árboles me llama tenazmente; la hojarasca que rueda sin sentido; el camino solitario, cuyas curvas desfallecen lánguidas, despertando mi curiosidad... ¿Qué me dice el impasible cielo? ¿Todo me llama! ¿Todo me espera! ¿Es mío este paisaje vital? ¿Mío...! (p. 27).

Se ofrece, pues, un paisaje renovado en cada elemento natural, que reivindica la vida y en el que *rueda libre* porque acoge o contiene la buena conciencia del lenguaje en el que el discurso queda atrapado por una expresión de *verdad* o de *sinceridad* sin límites en la posesión estética. Y el poemario fragmento continúa:

Esperad, ¿A qué me llamáis? Si soy toda vuestra y vosotros, cielo, árbol, sendero, ¡lo sabéis!

Alegrense mis ojos con vuestra orfía. ¡Balle en danza vertiginosa la gota de rocío sobre la rosa blanca! ¿Qué vuelo de ilusiones hechas manposas! ¿No sentía hasta las carcajadas del silencio?

Ríe tú, en alegres contorsiones, olvido milenar. ¿Qué me importan tus años? Hoy poseo la juventud eterna: un solo día de vida en loco vértigo de carrera fugaz. Y este solo día ha bastado para hacermé inmortal. (pp. 27-28).

Toda la expresión se demora en el recorrido de algunos elementos del paisaje, en la relación de estos y la propia mirada del yo, en el *estado verdadero* de una lengua que se pretende nueva como si toda palabra o *étiopa*, esto es, su origen y verdad denotasen el campo de la belleza, el mensaje desmitificado de una operación de escritura. Y todo ello va encaminado a intentar apprehender el instante para convertirlo en eterno, vivirlo intensamente y el poema finaliza:

La vida es un momento, un inenso suspiro. ¿Qué borachera de colorido! Danza tú, hojarasca perdida, despreciada y pisoteada por todos. Me gustan tus remolinos polvorientos cuando el aire te ataca por un lado. Dame tus cadencias, riachuelo cristalino, cuyo fondo desdibuja la pequeña

corriente. Y tus perfumes orientales, loto dormido sobre las sucias aguas del estancue.

No me esperes, camino. Mi vida no es un vano caminar, sino un soplo, un ligero vuelo. Sólo quiero tus cuentos, tus leyendas y quedarte esperando, así como estás, tendido y moribundo, acechando al viajero vespertino...

Y tú, cielo, ¿qué me das? Quiero la primera estrella que ha de encenderse en la noche cercana, cuando yo ya no exista.

¿Qué importa la cercana muerte si este momento, el último de mi existencia, lo vivo cargado de intensidad! (p. 28).

Y es que si la vida es simplemente «un inenso suspiro», hay que apostar por vivir la con toda la intensidad, con una intensidad que, en su levedad o ligereza, invita a huir de la pesantez y de esta forma poder expresar la propia voz que puede caracterizarse como frágil, ágil, juvenil, quizá quebrada en la confusión del aire, pero sobre todo *cultivada*, reescrita una y otra vez en la brevedad de la *torsión*, de la preocupación de la *ternura* retórica. Por eso, concluye:

¡Danzad, danzad aprisa! ¡Más! ¡Mucho más!... ¡Que sea todo fantástico como una danza de espíritus! Mi último aliento enlazado a los sentimientos mejores a las más dobles(?) pasiones, junto al alma hecha toda belleza ante el arte fantástico que arrastra y excita, domina y engaña...

¡Oh sublime fin de un solo día! Así quisiera el mío tan inenso en su brevedad y belleza. (Ibidem).

Desde luego encontrar la propia voz es un proceso lento en el que la memoria exacta, una vez hallada, la define para siempre. Sin embargo, en el proceso de consecución la ruptura entre las palabras proceden de una cultura común, igualitaria que se rememoran en el oído, de aquí la apelación al olvido porque de lo contrario la voz estaría muerta; la *inflexión* que procura Mercader es la pérdida de esa voz común, por tanto, no viva que se sitúa siempre en el pasado y el silencio. Expresar la ilusión del propio objeto de belleza, procurar el vitalismo de la lengua nueva es lo que *destaca* en el texto fragmentario de Trina Mercader y con él la belleza.

Este «Canto Vital» es el último texto del poemario en prosa y no parece que esa disposición sea baladí, como apuntábamos. Se trata de un canto o declaración de intenciones. Es positivo u optimista, en contraposición con la nostalgia melancólica que había recorrido algunos textos anteriores, pero recoge también los tópicos que se habían venido dando antes. De manera que funciona como una suerte de *summa* que engloba el sentido de lo anterior: la concepción vital que jalona e integra las líneas del poemario.

De manera general podría afirmarse que, en estos textos y en el esfuerzo de lo que supone un primer libro, hay un cierto rigor por insertar o dotar a los poemas del lugar exacto, por destacar las experiencias poéticas, en el paisaje, en el paso del tiempo (del de cada día, de la tarde, en las diferentes estaciones); hay una conciencia por imbricar ambos mundos el real y el imaginado, aunque quizá eso no se consiga satisfactoriamente en este libro. Y

esto se hace a través de la captación de instantes significativos, dándole importancia a escenas o pequeños gestos cotidianos, etc. Los acontecimientos, pues, suponen la mirada amable sobre las cosas.

Hay en *Pequeños poemas* una serie de textos que, sin salirse del todo de este mundo poético, abren un cierto pluralismo, una línea de representación o significación directamente ligada a la reflexión sobre la escritura o al papel o importancia de la escritura misma en este universo poético. Claramente podría incluirse en este grupo cinco textos: «Egloga», «Intermezzo», «El jardín encantado», «La rueda de la vida» e «Inmortalidad». Estos permiten que el yo protagonista pase de un mundo a otro, del libro a cuanto le rodea: por ejemplo, el silencio perturbado por los trinos se equipara al yo también perturbado «temblando» que vaga o recorre «aquel paisaje de ensueño». El momento de la ensoñación es, además, el final del día, el momento del atardecer, es decir, cuando todo se difumina, los límites se desdibujan, aunque en un estado idílico, propio de la égloga y la estación del año contribuye a resaltar esto, es otoño. O, en otro momento, el campo, sin pastores, pero con ese *locus amoenus* donde se puede dar el acto de lectura a solas y el encuentro con otros mundos. Esta es la única manera que podrá garantizar la perdurabilidad de la esencia del yo protagonista, el encuentro con la propia identidad.

Lo que Trina Mercader ha estado buscando en estos textos de *extremada sensibilidad* sería el reconocimiento de su condición de escritora, esa vida que quiere vivirse junto a otros con los que compartir la oportunidad de la escritura, el rigor del esfuerzo por situarse en el límite de lo nombrable. Este primer libro, pues, nos sitúa en la dimensión de lo vitalista, en la pugna por la competencia entre los poetas españoles y, especialmente, en la avidez de universalismo o ambición que una concepción quizá mironiana reduzca por insuficiencia técnica. En cualquier caso, es decisivo porque una vez publicado el texto ya no se puede renunciar al carácter unilateral del discurso que mantiene, se ha alcanzado un horizonte caracterizado por un paradigma vitalista que arrastra incluso el nivel técnico, el entusiasmo por la condición de escritora lo arrasa todo... más tarde llegará la reflexión y con ella la contención del modelo juanramoniano ese escribir-reescribir-romper-escribir-reescribir obsesivo que tendrá como consecuencia una radical reducción en la publicación de libros.

V.2.2. *Tiempo a salvo*

Tras estos *Pequeños poemas* publicados en 1944 y firmados con pseudónimo, Trina Mercader tardará doce años en decidirse a publicar lo que habitualmente se ha considerado su primer libro de poemas; por tanto, este hecho nos sitúa en 1956, en la colección auspiciada por *Al-Motamid* que ella misma dirige, con el título *Tiempo a salvo* (Tetuán: Itimad, 1956). En esa misma colección habían aparecido textos de Mohammad Sabbag: *El árbol de fuego* y el libro de Carmen Conde: *Empezando la vida*. Pío Gómez Nisa pro-

loga el volumen con un PERFIL DE TRINA en el que ajusta algunas cuentas con la historia literaria, que, según él, habría silenciado a Mercader al no reconocer su labor poética. Este trabajo resulta muy significativo por cuanto ofrece una perspectiva de la escritora insólita, sobre todo, porque pertenece a un testigo de excepción: uno de sus más estrechos colaboradores en la aventura motamidiana y con quien había tenido incluso malentendidos. Sus comentarios explican o, mejor, refuerzan lo que de Mercader sabemos por la lectura de sus textos. Por ejemplo, Gómez Nisa dice:

Si esta mujer hubiera contado con todos los medios que demandaba, a estas horas sería uno de esos misioneros que aventan el polvo de los desiertos hasta encontrar el espíritu. Insaciable siempre, exploradora de poesía ajena para dar a cambio la poesía espléndida de su vida. Desde que la conocí, ha procurado vivir de la misma forma: deseando la aventura, insatisfecha de los frutos de su línea evangelización, rebelde a la comodidad. (p. xi).

Así, pues, su «gran empresa», *Al-Motamid*, la absorbió enormemente, y ello pese a que los resultados no estuviesen a la altura de sus exigencias, Gómez Nisa no duda en aludir a la ingratitud tan inevitable o frecuente en cualquier campo literario: «Hubo a quien esta mujer levantó con su aliento casi maternal y que después hombreaba excesivamente desde arriba, dejándola compuesta y sin agradecimiento» (p. xi-xii). El esfuerzo por conseguir una revista o publicación periódica digna, como se ha dicho, uno de sus parámetros vitales, la llevó a descuidar su obra poética, sobre la que su amigo afirma:

Parece una poesía escrita para quienes han perdido alguna vez la esperanza. Quien la escribe deja el tiempo a salvo cotidianamente, empieza de nuevo, despertándonos e, incluso, acosándonos para que se le entregue un poema, una traducción, una amistad. Poesía la suya de mensaje cordial y desnudo, de palabra escueta y limpia, liberada siempre de bisuterías sonoras o lingüísticas. Lo más importante quizás es que se trata de la poesía de una mujer cristiana, cuya fe le salva a la postre de tanto barquinazo. Dios sobre su corazón y ella sobre nosotros. Podría decirse que su voz tiene un tono pedagógico, en la que puede oírse lo mismo el impulso hacia el optimismo que el desaliento. Y es que a veces se ha dejado ganar la mano, suspender por sus alumnos, revalidados muchos de ellos por la obra y gracia de quien ha venido a ser como el Banco de los poetas, cuyos capitales líricos siempre ha devuelto acrecentados (p. xii).

El tema recurrente del PERFIL escrito por Gómez Nisa es la dedicación de Trina a lo(-s) demás frente a la *ingratitud* de estos poetas que ella publicaba y a los que alentaba y que, luego, una vez alcanzada cierta posición, olvidaban su generosidad, etc. La dedicación, casi enfermiza, a su revista y a la obra de los demás tuvo como consecuencia el perjuicio de la suya, un descuido que alcanza su máxima representación en los dos libros de poemas publicados y firmados con su nombre.

Como ya hiciera Rodríguez Aguilera en sus palabras prologales a *Pequeños poemas*, Gómez Nisa destaca en *Tiempo a salvo* la puerilidad de su autora, su blancura e ingenuidad que no supo entenderse en el campo literario de posguerra; pero, sobre todo, menciona la arabeización de Trina Mercader:

Es imposible fijar dónde empieza o termina su arabeización, dónde su españolización. Esta mujer sabe que todo es lo mismo y por eso ama a su ciudad atlántica de Larache: una pequeña ciudad de cuento infantil, de balcón marino, limpia y pronta a plegarse en el recuerdo de las personas. Allí se le fueron muchas horas en esumar la obra ajena y en descuidar —hasta hoy— la propia, tan jugosa, tan honrada, tan blanca como ella. (p. xii).

A diferencia de su poemario en prosa (que no se menciona), en *Tiempo a salvo* sí hay una clara concepción de libro unitario, en cuya estructura parece haberse pensado detenidamente. Organizado en tres tiempos, marcados por la proporción en el número de poemas, el libro ofrece una coherencia significativa. El PRIMER TIEMPO presenta un yo femenino que protagoniza los poemas y que reflexiona sobre diversos aspectos que van desde la identidad o la construcción de la identidad, la conciencia de lo auténtico, hasta el amor o la ciudad. Pero, sobre todo, llaman la atención los textos que se refieren a la conciencia de los límites, ya sea en la configuración del mundo del yo femenino, ya sea de la palabra, parte constituyente de ese mundo, porque hay un intento de definir cuál es el lugar desde el que el yo habla, cuál su concepto poético del mundo, de la belleza.

«Desde lejos» (p. 17), primer poema de este TIEMPO, que funciona a modo de cancionero como poema-pórtico, en el que aparece una concepción de lo real-poético dominada por la tensión:

Desde lejos
me están avisando a gritos:
que no vaya, que no venga,
que no me mueva del sitio. (Ibidem).

Esta enunciación del yo, en la antítesis, incluye recomendaciones o avisos ajenos dirigidos a ese yo poético femenino para que permanezca donde está porque «es aquí / donde nacerán los lirios» y si surge la belleza es «aquí / conmigo», en el acto de la estética directa, ligada con el yo se transforma el lenguaje, y el poema continúa:

Y me miro,
Y este sembrado que soy
apenas está movido.
Apenas asoma al aire
las promesas de los trigos

Aunque el yo protagonista quiera moverse o salir pregonando su dominio porque está protegido estéticamente; además, se contraponen conformismo

y rebeldía, la disposición equívoca de quietud y movimiento en un poema que no termina por resolverse:

Y quiero andar. Y de nuevo
las voces que el aire trae
me están gritando lo mismo:

que no vaya, que no venga,
que no me mueva del mundo
que estoy sosteniendo en vilo. (p. 17).

Desde la incertidumbre o el desasosiego de las contraposiciones en la escritura, la hiperbolización de la reflexión, esa tarea de conocimiento, no de escritura, que invoca una suerte de ideografía filosófica en la que la superficialidad de las antítesis se disuelve en el imaginario del confin estético.

En el siguiente poema, sin embargo, la «Presencia de mi misma» (p. 19) supone un reconocimiento de sí, de la propia presencia sin máscaras: «del yo más íntimo, / sin fingimiento» ante la interrogación: «cuando me preguntaba / por dónde y de dónde, / hacia qué sitio». Y es que el intimismo que se propone funciona como una intelección o se ofrece como una complicidad con el lector en el que la palabra es transitiva, esto es, lejos de suponer una catástrofe o una imposibilidad es consistentemente estética y, por tanto, segura: «Oh, yo, mi voz de pronto, / cara a cara conmigo» (ibidem). Se podría trazar una suerte de aventura del yo poético femenino en este primer bloque (cuya estructura lo permite), que pasa del reconocimiento a la reflexión sobre la autenticidad, como ocurre en «Es verdad» (p. 21): «Es verdad. / Ya no puedo negarme» en el que la seguridad del yo se traduce en un imaginario en el que se asume la imagen global de la propia presencia, en cómo vivir la estética de palabra y tristeza: «Soy consciente destino que vive a cada instante / la palabra consciente, la consciente tristeza» (ibidem). Esa es la verdad de la poesía, la que conduce el auto-conocimiento y se sitúa más allá del nihilismo porque el esfuerzo vital de este libro es construir un imaginario del yo.

Y, en ese proceso, la búsqueda de la palabra, esa «Hermética belleza», como titula el siguiente poema (p. 23), se convierte en necesidad, necesidad sustentada también por la sed de belleza, que se explicita en sed por la palabra:

Hermética belleza,
mundo de la palabra que preciso,
toma mi voz y ordena tu figura.

Yo soy este inconcreto gesto inerte
que espera tu caída vertical a mi seno.
Yo soy esta angustiada sed que bebe
tu promesa de advenio. (Ibidem).

La dificultad, pues, es ese desecho por la palabra-piedra que elogia el valor de una escritura porque asegura la permanencia más allá de la muerte, al

construir el imaginario del yo se asume su consistencia y el poema concluye: «Piedra que quede inmóvil en lo mío / cuando mi voz se quiebre sin remedio» (Ibídem).

El poema «No pesantes de carne que se estanca» (p. 25) enuncia un procedimiento metalingüístico del ritmo, casi una poética: «Ritmo donde las alas / recuperen su brío» y en él la recuperación del cuerpo, la presencia rotunda y fragmentaria del propio cuerpo: «senos», «cintura», las «cóncavas caderas», las «piernas incendiadas», los «finos brazos», la «audacia de la cabeza», para concluir:

Combos, en el espacio.
cuando el impulso asale la perfección del cuello
y en torno a todo gire
la llamada suela del caballo. (Ibídem)

Es decir, los fragmentos del sujeto fijados en el instante del movimiento que contrasta con lo pesado del inicio, la ligereza de la belleza en una enunciación que se desdobra al afirmar la lucidez del propio cuerpo, ese ser personal que se implica en la palabra.

«Este temor a que te me desvelen» (p. 27) es una vuelta al intimismo, a la lucidez del pronombre, en este caso «me» («me hace acallar tu voz», por ejemplo) y «yo» («la línea azul y cándida en que canto», una metáfora de la tina-caligrafía del verso propio), que agrupan o nombran la propia imagen del canto o de la poesía, por eso el texto acaba:

Cerrados los instintos, roto el puente
por donde va la sangre en duro tránsito,
yo siento tu presencia derramándose
por la ventana abierta de los labios.

Lo incierto del poema propicia no la vanidad de la escritura o la lucidez de la belleza, sino precisamente ese decaimiento en la *deriva* de un entreabrir la escritura al otro, algo que ya no depende del sujeto que escribe, sino del sujeto que lee o recibe el texto. Es un yo singularizado que muestra la autoconciencia y la libertad para abrirse a los otros, para darse a esos otros.

Precisamente de aquí deriva el hecho de que nunca pueda asegurarse la complacencia del lector y es cuando un poema puede titularse «Cercenadme esta voz» (p. 29), porque situarse en la altura de la «estrella», en la «luz» del amanecer nunca aseguran la «pureza de la palabra», por eso:

Apiadaos. Derrivadme
sobre esta fe creciente que mis ojos declaran
ahora que aún resbala por mi mundo la duda.

De nuevo, pues, la incertidumbre que genera la imperatividad de ese horizonte que rechaza o salva del proceso de la escritura, que devuelve a un

estado anterior que no está sujeto al compromiso o el embarazo de poder ser leído, criticado, etc.:

Devolvedme aquel aire de niñez optimista
temerosa del viento, del trueno, de la lluvia.

Devolvedme a las manos que velaron el sueño
de una niña encendida de rubores y frutas.

Volvedme a mi silencio, por donde transitaba
sumisamente dulce, de mí misma confusa.

Aún soy esa muchacha que buscáis en la niebla,
que habita entre vosotros y, sin querer, se oculta.

Y es que aquí, en el riesgo del silencio, del temor, en la ocultación de la normalidad o semejanza también hay una suerte de música, de sonoridad pensativa mucho más consistente y, sobre todo, acogedora que la inseguridad de lo exterior, de aquel o aquella que tiene voz propia, como ocurre en un poema de finitonto que lleva por título «Yo soy esa muchacha» (p. 31), cuyo inicio lee:

Yo soy esa muchacha que ha besado la tierra
para posar los besos que le sobran

Yo soy esa muchacha que desea callando
lo que se aleja siempre de su mano vacía.

Blanda pulpa jugosa para mecér el aire;
blando temblor inactivo que una caricia anega.

En la consciencia de sí misma reside el poder de la poesía y entonces ya no importan ni el desecho de ocultación, ni el rechazo, sino el propio yo y la búsqueda inevitable del otro a través de la belleza:

Sedienta y absoluta,
muchacha que se besa la curva de sus hombros,
que se acaricia lenta, con dolida ternura.

Garganta donde cantaba la sagrada alegría,
donde los genitos crecen de plenitud ahogados.

Muchacha sola y firme que arrebatadamente
crece para sí misma su vegetal malagro.

Cuando la tierra vuelca su prometida entrega
y una dulzura virgen va invadiendo los ramos.

Estamos ante lo sagrado laico, valga la paradoja, porque el espacio de la poesía tiene que ver con la necesidad de construir el yo, la belleza, la plenitud

vital que ya hemos visto como elemento caracterizador de Mercader: es el movimiento vitalista que hace *encajar* el yo arrebatado en su fragilidad o ternura en el mundo de los demás. Por eso, en el poema siguiente titulado «Ay, que no sé que haré» (pp. 33-34) encontramos estas formulaciones definidas con exactitud, pues, a pesar de la «confusión», el lamento-afirmación concluye:

Ay,
que allí donde está la cabeza
no hay más que corazón oprimido;
temor, terror o pánico
a esa lengua de viento que me vence,
a esa mano de lluvia que me moja.

¡Ay,
que no sé ya de mí
sino por este pasmo
de agolpadas abejas que soy;
por este renovado clamor
de palomas o pájaros,
de conmovidas aguas madres huyentes,
precipitadas, tuncas,
desembocando en mí, la temerosa!

La mezcla del goce y del esfuerzo de la escritura ejecuta o configura el sujeto, ese yo del lamento que enuncia una «lengua de viento» que no pertenece al orden de la Naturaleza, sino que propicia que el sujeto *vibre* en el zumbido homérico o virgiliano, en el recuerdo o memoria de lo ficticio, en la significación que procura el sentido, que dota de sentido y construye un imaginario propio.

Así, los poemas siguientes: «Mayo de los amantes» (p. 35) y «Oh, amante de este modo» (p. 37) suponen una afirmación y articulación del imaginario que apuntamos. En el primer caso, la «voz» puede enunciarse como «júbilo» por la creación que genera: «mira cómo renace la yerba de mis dedos» y, desde la alegría, el descubrimiento:

Y este ritmo en desorden que el corazón ordena,
pone en fuga las aves
del desnudo en que bebes agua ciega del beso,
verbo mudo.

Mayo de los amantes,
enamoradamente te descubro.

En el que la perspectiva ya no es clásica, procede del «verbo mudo» que ante la belleza *descubre* la posibilidad de la escritura, el *amor* por el orden de la escritura. En el segundo caso, la formulación del amor por esa escritura o la poesía se consolida en la brevedad porque el «corazón» es «esa misma

dulce carga del mío» y en el *encañichamiento* de las palabras reside la efectividad de la poesía.

La eficacia de la palabra que va más allá del instante o del momento insustentable se formula también en un texto que titula «Dime» (pp. 39-40), el inicio puede confundirse con el bucolismo:

Dime,
en esta fugacidad del momento que pasa,
qué hay más allá de los pueblos dormidos.

Los cansados alientos se admiten sin protesta.
Los párpados se han hecho pesadamente densos
y los cuerpos se llaman ya sin temor, desnudos.

Mira cómo se eleva
la dulzura de la tierra dormida...

Sin embargo, el poema va más allá de la idea-frase construida, de esa apariencia bucólica o reminiscente pues se está tratando de formular el conocimiento de la belleza. «Mi mano es la caricia...», etc., porque ella es la que ejerce o conduce la escritura.

A veces, ese auto-conocimiento genera la defensa del espacio propio y, así, en uno de los poemas más significativos, «No deis un paso más» (p. 41), el otro, que había sido sugerido en ocasiones anteriores como amenaza latente en la construcción del yo, se presenta ahora casi como enemigo, de modo que la protagonista ha de levantar su espacio defendiéndose de los demás. El yo poético mujer defiende, pues, su espacio, su intimidad, su mundo frente a los otros:

No deis un paso más. Estas son mis fronteras
Mi voz levanta en armas en torno a mí lo mío:
lo que defendiendo sola
como mujer que sabe su problema más íntimo.
[...]
Defensa de mi mundo, de lo que soy, reclamo
contra vuestro egotismo.
Quiero saberme ciega,
fiel al mundo que llevo, que convivo.
[...]

No halago en esta sombra
que acrecentáis. No muerte:
elega mansión que habito.

Sino mujer que sabe su destino de entrego,
su profundo destino.

Se impone como necesidad las fronteras para defender sola su mundo. Las alusiones a su condición de mujer en este texto están connotadas por la

soledad, el voluntario velamiento de ese «problema más íntimo», por la fidelidad a sí misma frente al egotismo ajeno o los halagos; por el deber de entregarse a su destino, es decir, nada demasiado rompedor o subversivo (en tanto acepta ese *destino de entrega*) por lo que se refiere a esa «naturaleza de la mujer» artificialmente construida por los otros y que la protagonista ahora se ve en la necesidad de defender; lo rupturista quizá sea el hecho de que tome la palabra para defender su singularidad o diferencia, su «mundo».

Esta conquista de la palabra poética no está del todo exenta de censura, incluso auto-censura, como sucede en «Tranquilizaos, miradme» (p. 43), donde la protagonista, angustiada, se obliga al silencio («verdugo de mí misma») y se niega («llevo oculto mi fuego, / mis hondas libertades»), un poema que es también un canto o reivindicación de la identidad:

Quiero ser vuestra, sí.
Quiero ser sólo madre.
O mujer. Mujer sólo sin reverso ni orilla,
y amaros en silencio, sin que lo sepa nadie.

Una identidad-mujer irreprimible, asegurada en la declaración necesaria de *decirse* que, en este caso, entraña la vuelta hacia sí misma: «Vuelvo hacia mí» (pp. 45-46), otro texto significativo en esta línea poética que comentamos, pues plantea el regreso del yo poético a sí misma —otra vez a contracorriente—, a la íntima soledad, desde un lugar «donde dicen que debiera estar / donde están todos. / Pero allí nunca hay nadie» (p. 45). En esa negatividad es imposible escapar a los recuerdos o a la memoria:

Y allí están mis paisajes,
mis labios, mis palabras.
Y mi yerba o prodigio. (Ibíd.)

Es un retorno a la niñez desde el mundo de la incompreensión a la que la han arrastrado: un mundo de otros y en el que no puede encontrar su lugar:

Y otra vez las palabras adultas
—esas que nunca entiendo—
me atormentan, convergen.
Y me llevan
donde nunca quisiera ir:
donde están todos.
Allí donde no hay nadie. (p. 46).

Ante esta perspectiva, la única opción posible es la que el título aporta, el refugio en el propio yo: «Por eso, / —camino hacia mí misma, / no me busquéis— regreso» (ibíd.), y en el retorno quizá exista melancolía, pero no tristeza sino la eventualidad de un mundo jubiloso.

Además de este tipo de textos, hay otros poemas, en los que el yo femenino, como comentábamos anteriormente, muestra una variante, observa el

mundo, describe *poéticamente* alguna escena: como la del movimiento fijado en «No pesantez de carne que se estanca» (p. 25), marcado por la ligereza (de un paso de baile), y «Dime» (pp. 39-40), que recoge la descripción de un paisaje nocturno poco antes del amanecer; o se regocija en el amor: «Ay, que no sé qué haré...», (pp. 33-34), debate entre cabeza y corazón, muestra un yo huidizo e inestable; «Oh, amarte de este modo» (p. 37) y, sobre todo, «Mayo de los amantes» (p. 35), en el que, por encima de todo, se trata de destacar el júbilo de los amantes.⁴

Esta primera parte concluye con dos poemas marcados por un talante optimista, como «para quenes alguna vez han perdido la esperanza», según Gómez Nisa: «Avanzo» (pp. 47-48) representa un decidido *avance* y es la palabra de la exigencia hacia el futuro por parte del yo femenino protagonista que se aleja y, en cierto modo, rechaza el pasado junto a la memoria o los recuerdos, para concluir: «Soy sólo ese futuro / que me anega. fluyendo / qué se yo de qué mano». Esa progresión significa también una renuncia al presente, un ahogamiento del que es posible salir cuando se formula el *mañana* en el poema «No digáis que todo está perdido» (p. 49) al elaborar la posibilidad de un futuro portador de múltiples opciones para el yo: «reconocer su rostro», encontrar la palabra «perdida», dar vida a la propia vida o incluso amar a los enemigos:

Mañana,
daré vida a mi vida
y a la muerte mi muerte.

Acaso sea mañana
cuando mi corazón
ame a mis enemigos.

En los márgenes de la ficción, la poesía y el ritmo con que se construye consolidan la posibilidad de la enunciación de la belleza y la *reconciliación* con los otros.

En el SEGUNDO TIEMPO, integrado por dieciséis poemas, se aprecia un movimiento desde el yo hacia afuera en un intento de comunicación con los

⁴ Con respecto a este poema, Antonio Carvajal publicó una colaboración en el periódico local *Granada Hoy* en la que comenta:

En este poema, de apariencia tan evidente tras las huellas de Juan Ramón Jiménez, hay tres quiebros de un garbo singular: el delicado juego de asonantes, cuya serie en -io se interrumpe por la inserción de un par en -eo (versos 8 y 11) para evitar la sensación monótona de lo esperable y destacar la idea de júbilo, resaltada mediante la síncope de cadencia en el verso 6 (con regusto de aire bailable) y de la construcción de los versos 11 y 12, dispuestos como 14+4, pero sonoros a 7+11 con tres prolongados silencios que rescatan una rima consonante (desnudo / mudo) que implica la tensión generatriz del poema.

Antonio CARVAJAL: «Una mujer que se quiso alegrar», *Granada Hoy* (jueves 24-3-05), p. 12 [en la sección LETRAS HOY].

otros. De aquí que en el poema que inicia titulado «En el nombre de todos», (p. 52) podamos leer:

En el nombre de todos he signado mi frente
Decídme qué caminos lleguen hasta vosotros
La tierra, toda puente, va tendiendo su orilla
para ser la palabra que lo resume todo.

La lengua es sólo aparentemente sagrada porque la palabra que se pretende es radicalmente laica y desde el yo: «Yo voy cruzando el mismo camino dulcemente, / mientras el labio agolpa la voz, el leve soplo» (p. 53) hay un intento de reconocimiento de los otros y el poema termina: «La voz que va brotando su ser, sumisamente, / con vuestros breves nombres enjutos, silenciosos» (ibidem). Estamos asistiendo al *trabajo* de la palabra, sobre ella. Es la búsqueda de la precisión, de la gramática que enuncia una belleza singular.

Además, la perspectiva se amplía, porque ya no se circunscribe necesariamente al espacio-reconocimiento del yo, a su espacio vital, sino que se extiende y aparece, así, la posibilidad de la marcha, porque el camino o los caminos conducen a los otros (a «la esperanza de hallaros») como ocurre en el poema titulado «Y si yo me llenara de caminos» (p. 55), que plantea esa marcha en soledad:

Y si yo me marchara
sola, sencillamente,
contra la ley de los que solemnizan
sus pequeños espacios.

Claro que esta iniciación del «tránsito» exige una respuesta y el poema concluye: «Respondedme vosotros / al hallazgo» (p. 55). Y este trabajo o búsqueda de palabras generan una lengua inusitada en la que quizá se repitan los signos, más exactamente los significantes, pero no sus significados que ahora son nuevos porque imprimen una *verdad* que el propio poema desvela. Es lo que sucede en el titulado «Sí, cres tú, te digo» (p. 57):

Sí, cres tú, te digo.
Y tú también, y tú, los escogidos.
Pero yo sé que al último allegado
le diría lo mismo.

No hay nombres que limiten
el origen divino
de todos, porque a todos
—sí, cres tú, y tú también— os digo.

En la discriminación de lo real, el tú generaliza el uso de la diferencia, su articulación. En la generalización del tú se advierte la relación dialéctica que

establece el yo, una *salida* para que el valor reduccionista del lenguaje no tenga cabida en el texto, de ahí que concluya:

Qué seres edifican
fronteras para el aire,
corazones azules,
privilegiados signos.

Yo sólo sé encontrarlos
por un mismo camino. (p. 57).

Es evidente que las «fronteras» son imposibles en esta nueva relación dialéctica que se está estableciendo y ese «camino» no es otro que la práctica de esta transformación en la poesía o en la belleza.

Se advierte ahora, en este SEGUNDO TIEMPO, una atención más especial a los otros, a los que el personaje o, más exactamente el yo se dirige continua y explícitamente, esta vez no para definirse, sino para expresar su perspectiva del mundo: desde los «héroes muertos» que dejan un mundo lleno de desorientación, llanto y tristeza ante la ausencia de un guía, como ocurre en «Ellos muertos» (p. 59):

Ellos muertos: los héroes, los legítimos.
Nosotros aún con vida: los bastardos.
Por cada calle sube
nuestro viejo quebranto.

De lo más hondo viene
mi llanto, nuestro llanto.
Y este silencio torpe
para engendrar. Y el triste
corazón engendrado.

En esta nueva significación ya no es posible encontrar héroes con los que identificar, la *bastardía* caracteriza nuestro momento temporal y el yo-otro sufre una identificación: «Suspiro adrede. Oh, tiempo / leve, medido, blando» (p. 59) y en esta levedad y blandura temporal se concluye: «Nadie en la voz de mando» (ibidem), porque la epicidad ya no es posible y un lenguaje épico sería equivocado, parecería enteramente irreal y fuera del goce estético todo lenguaje irreal puede parecer ridículo, especialmente si ya no es posible encontrar héroes. De aquí que sea especialmente significativo el soneto titulado «El hombre crece así» (p. 61):

El hombre crece así. Sonnsa y beso
le labrara el amor sobre la muerte
que tiene a cada paso. Y va a la suerte
de lo que gane o pierda, al juego preso.

Y así se forma el hombre. Herido, ileso.
vencido y vencedor de sí, no advierte

la eterna trascendencia de su muerte.
Que al fin no es más que hombre; sólo eso.

Al establecer su falta de trascendencia, excepto la que conduce a la muerte, y por tanto su falta de heroicidad, la escritora está en condiciones de escuchar el lenguaje de los otros y extraer desde esta distancia una seguridad, para luego, perderla y los tercetos leen:

Si nace, apenas tallo conseguido,
se yergue desde el suelo lentamente
con llanto y sed y orgullo concebido.

Y el hombre muere a Dios, en dios crecido.
Y a Dios le basta un gesto indiferente
para que ruide el hombre sin sentido (p. 61).

En el imaginario de la escritura, la rebeldía del hombre no conduce más que a su fracaso, a la nada indiferente de un Dios que no está caracterizado por el amor cuando ese hombre «en dios crecido» pretende *morder* la divinidad, digamos, auténtica.

En el siguiente poema titulado «Estas son las llaves del silencio» (p. 63) en la que la sucesión de llaves: en el «silencio», de la «sangre», del «amor», del «deseo», de «seda», de «oro», de «muerte» conducen al final:

Pero hay más:
las llaves de los mínimos errores;
las de la voz, las de las lágrimas;
las llaves tornadizas para todas las puertas;
las llaves, ay, que nunca obedecieron

El desasosiego de esa enumeración no permite la complacencia en la lengua, en la palabra sosegada y, precisamente, el texto que sigue se refiere a lo impenetrable, a la dificultad de lograr o precisar la palabra: «A la palabra aún no dicha» (pp. 65-66), también regido por el principio enumerativo y la anáfora:

A la palabra aún no dicha.
A la que ya dijimos
y por ella hemos muerto.

A lo que nos redujo el pan y el agua.
A lo que no llegó a cubrirnos
A lo que se nos niega todavía.

Como además la construcción es asindética, la rapidez enumerativa es vertiginosa y, así, la palabra es o produce: «aventura», «quemar», «purifica», «desvela», «indigna», «enoja», «desprecia», «horada», «hiere», «amonesta», «sabe», «anarquía», «ignorancia»... y concluye:

A lo que siempre vuelve con redoblado brío.
A lo que crece y crece cuanto más se daña.

A lo que habréis de decir y aún no habéis dicho.
A lo que ya dijimos, y, por ello, hemos muerto (p. 66).

El poema construye una estructura de representación, de imagen y amonestación en el que la organización va mostrando un sujeto-otro en un desplazamiento cada vez más evidente en este TIEMPO, en el que el *sueño* de una sintaxis *para* propicia un léxico heterológico en el que se mezclan el origen con la especialidad de las palabras. Y tras el establecimiento, un poema que titula «Oíd» (p. 67):

Oíd.
Oíd el hacha que sin cesar golpea.
Yo la oigo en mí misma. Oída en vuestra sangre.

Oíd, oíd.
Es el hacha enemiga
que rebota en el valle.

El proceso que se abre hacia los otros se marca con la imperatividad del texto, porque es un fenómeno de reclamo, de necesidad en la que se reconoce el yo, por eso, el hacha «tala sin remedio / rítmicamente eterna, indescifrable» y desde esta posición se puede concluir: «Taladora de sombra súbitamente mía, / para ti crezco. Tálame.» (p. 67), con lo que se descubre que el enigma para nadie, el sinsentido de la metáfora cortante del «hacha» tiene que ver con la complicidad de los otros, con la voz que se dirige a esos otros y se depura en la asunción del ritmo, del corte propiciado, querido, pues así se «crece» como poeta. Y en este acercamiento a los demás se puede también explicar incluso a Dios, como sucede en «Esto fue Dios, amigos» (pp. 69-70):

Esto fue Dios, amigos.
Esta concavidad tibia, caliente,
que nadie va a ocupar; que nadie sabe
cómo nombrar, amigos, sin que duela.

Esto fue Dios. Miradlo.
El diamante más puro
ya quemado, sin huella... (p. 69).

Desde la apelación de la amistad se va desgranando el problema del «nombrar», primero «latente», porque lo humano «se derrumba» ante la «sonrisa / colmada de tristeza» y, en la antítesis, se juega la presencia: «manos», «cabellos», «corazón»... y es que la «muerte / vive, nos atormenta» y el poema concluye:

Pero no hay nadie, nada
que en su lugar se yerga.

Sólo este hueco dulce,
sin nombre, llaga viva
que todavía nos quemara. (p. 70).

Ante el vacío y el nihilismo, no hay libertad ni para elegir entre el silencio o la palabra. El problema es la enunciación, esa posibilidad de explicar o nombrar el «hueco» para que el otro pueda asumir la desolación. Y en medio siempre el yo y su necesidad de nombrar: «A veces voy por mí» (p. 71):

A veces voy por mí, por mis espacios,
dando nombre a la forma
que recorren mis dedos.

A veces el obstáculo
nace definitivo
para quedar a salvo.

Y, por primera vez, tras este recorrido de escritura y poesía, estamos en condiciones de entender un título hasta cierto punto crítico, el de *Tiempo a salvo*, porque inmediatamente después, leemos:

Tiempo de los sentidos,
Dios mismo se ha hecho tacto.

Así levanto el mundo de mi verdad. Si silencio
será mentira exacta a mi medida.

Oh, fe que ha de salvarme
si a veces voy por mí, por mis hallazgos

Toco la luz y creó. (p. 71)

Ahora conocemos algo fundamental para asumir la presencia de la divinidad: el reconocimiento de sensaciones y estímulos es básicamente táctil y, a partir de ahí, se construye la *verdad* de la poesía, se construye la propia voz que en el momento actual, en el *tiempo*, *salva*. La belleza de los «hallazgos», del nombrar, *salva*. En ese tiempo «de los sentidos» se sitúa el acontecimiento de la palabra y la poesía, al imbricarse o inscribirse en la temporalidad su mediación es imprescindible.

En cualquier caso, todavía Mercader plantea cuestiones previas como dar sentido a su propio silencio cuando en realidad no es capaz de iniciar un nombrar propio como ocurre en «Hubo un tiempo» (p. 73)

Hubo un tiempo
en el que me deleité pronunciando mi nombre.

Un tiempo
en el que, como ahora,

con un dedo en los labios
os demandé silencio.

Hoy es un tiempo como aquí,
en el que he querido demandaros silencio
con un dedo en los labios,

Y he aquí que no hay nadie

Estamos ante problemas metafísicos, digamos, *aceptables*: la temporalidad de la enunciación coetánea del yo, la no-presencia del otro, la legibilidad del nombrar gramatical... cuestiones que propician una lengua *dada* que pueda construir un sentido, digamos también, simple, corriente, *aceptable* para el propio yo, por eso la paradoja del final:

Y he aquí
que aprendo vuestros nombres
cuando ya nadie existe.

Ahora que, con un dedo en los labios,
me demandáis silencio. (p. 73).

La poesía, en realidad, no tiene que mostrar un sentido *aceptable* pues sustituye la *verdad* genérica por una forma de validez en que puede aparecer ese sentido decepcionado, una disponibilidad formal a la *deriva*. Es, por tanto, una poesía del deseo como puede comprobarse en el poema que sigue titulado «Perdonadme» (p. 75), en el que tras solicitar las disculpas de los otros porque «No sé qué hacer conmigo, / con mi duro silencio», leemos:

Oh, soledad inútil
que vivo, que defiendo
Hoy sólo sé entregáros
este duro silencio

Perdonadme. Os lo ruego.

El «perdón» como una figura del deseo que acaba con una doble violencia: la del sentido pleno o aquel que viene impuesto por las convenciones de la realidad que no son *verdad* y la del silencio «duro», pero heroico que la propia poesía va desgranando.

Este *recorrido* dialéctico del yo femenino y la presencia de los otros o la alteridad lleva a Trina Mercader a una búsqueda del amor que se formula paradójicamente en el poema titulado «Odímonos» (p. 77)

Odímonos
cada vez más, más hondo.

Odímonos
atravesando este angustioso modo

de morir, porque nazca
la nueva luz de todos.

En la paradoja de la dificultad se puede fundar lo legible, lo que ya se puede escribir con una voz nueva, aquello que tiene un principio o mandato nuevo porque «el amor espera / donde termina la frontera del odio» y en este apasionamiento de odio y amor aparece precisa y exactamente un mandamiento nuevo, el que aúna al yo con el otro en la poesía, el que produce y provoca un texto *ardiente*, pero verosímil y cuya función sitúa la escritura más allá de lo mercantil en la *pureza* restrictiva del discurso poético, en su propia dificultad de belleza. Y en esta persecución de la autenticidad aparece el simple hecho de ser, como se formula en «Somos» (p. 79):

Fieles deambuladores sobre nuestras conciencias.
No intrusos. No emigrantes.

Atentos al que somos.
Y ay de aquel que no sepa ni el nombre de sí mismo

Mirad que llega el tiempo
de la verdad. El tiempo
que a cada cual exija
su marcado destino.

Esc tiempo de la «verdad», a salvo, como la duración de aquellos elementos o discursos sujetos a *mutanza* reorganizan la posibilidad de decir «nuestro» en una fusión del yo con los demás que permite y nos separa del *intrusismo*, porque la belleza a través de esta nueva poesía del momento es una *maíestés*, es decir, un orden nuevo, un sistema, un campo estructurado de saber o conocimiento. Claro que este campo no es infinito o inabarcable y la enunciación requiere una formulación, la de una fe particular que se sustenta sobre el re-conocimiento del alma y surge así el poema titulado «Sobresalada» (p. 81):

Sobresalada la lengua,
quién va a decir el hallazgo.

Una vocación de sites
nos ha inundado el espacio.

La experiencia poética muestra una dimensión inmanente y la necesidad de la alteridad, de trascender el yo. Y la enumeración se detiene en el «milagro» del «canto» que se está produciendo en el texto: «no hay muerte para morir / lo que está resucitando», esto es, la poesía y se concluye:

Que nadie diga que no:
que está el alma a flor de piel
naciendo de su milagro.

El poema, por tanto, no puede decirlo todo, aunque utilice esa lengua «sobresalada», como generalidad, la lengua es un instrumento que se modela a través de lo «milagroso», a través de aquellos acontecimientos que sorprenden hasta dejarnos estupefactos. Y este segundo Tiempo puede instalarse en el optimismo, como ocurría en la primera parte, con el poema de cierre que titula «Un mundo nuevo» (p. 83):

Un mundo nuevo espera la consigna del hombre
para que todo sea nuevamente iniciado

Un mundo a cada instante nace gozosamente
para poder salvarnos.

Guerteros de lo nuestro, nadie more derrotas
Que cada cual avance sobre sí, palmo a palmo.

Que cada cual se nombre castillo de sí mismo,
capitán de sus actos.

No importan los escombros.
Cada instante es un mundo
que afirma la continua presencia del milagro.

Mirad los dulces ojos hechos a la esperanza
creciendo siempre allí, sobre nuestros fracasos.

Más allá de los «escombros», la poesía se sitúa en el margen de un mundo en el que no es posible figurárselo proyectivamente, como pasado, como objeto hecho y dicho. En este sentido, le saber o el conocimiento descrita de la poesía, porque ahora lo nuevo es decisivo, es la «esperanza» sobre la que se asienta incluso lo imposible de una lengua, es un texto-poema en el *margen* (de la derrota, del fracaso) y allí sí es posible el conocimiento, el saber, más allá de la razón o de la inteligencia, en ese tiempo que *salva*.

Compuesto por diecisiete poemas, el *TEXTER TIEMPO* está marcado por el panetismo, por la presencia de Dios sugerida o explícita en todos ellos, como si los *TIEMPOS* anteriores hubieran sido una preparación para esta presencia incontestable. El primer texto de este bloque marca la pausa o actitud del yo lemnino protagonista: «Dentro de mí está Dios» (p. 87), formado por dígitos o grupos de dos versos casi en su totalidad (sólo se rompe esta tendencia una vez con un grupo de tres versos en la penúltima estrofa), formula el elogio de la entrega a los demás («amor», «divinas») a partir de la presencia de Dios en el interior del yo:

Si hablo,
por todos los caminos va su voz

En el tacto, sus palmas
son estas manos mías que os entrego.

Desde el panteísmo construido en la enunciación de Dios-yo, una relación incuestionable en todo este tercer apartado del libro, se concluye:

Si os amo,
sólo os ama su amor, no mi medida

Y si os silencio,
cómo me habita Dios en su silencio.

A dádivas, a entregas,
qué no daré, si daros
sobrepasa su colmada alegría.

Tomadme.
Que sólo Dios me ofrece o me recibe (p. 87).

Trina Mercader en esta última parte plantea una cierta relación con la modernidad, no ya por el interés rítmico, por las preocupaciones formales, etc., sino también porque se detiene en el problema de la construcción del sujeto (del yo y de los demás, de los otros), en el problema de la identidad y, especialmente, en el de la formulación de una lengua que se pretende nueva. De aquí que en el siguiente poema «Y amanece su mano» (p. 89) se fundan o unifiquen la mano de Dios, por tanto, humanizado; y la de la escritura: «de mi mano a su mano» y termina:

Oh, ser que así me invades,
sella en beso mis labios
por donde va tu nombre amaneciendo.

Un libro, pues, que se construye con ideas, con un ascetismo aparente, pero sobre todo es un libro *regresivo*, porque es el texto del yo: tanto cuando toma sus distancias respecto de otros como cuando los toma de sí mismo para poder fundirse o alcanzar un nivel de divinidad. El libro, en este sentido, funciona por alternancias, es decir, avanza por accesos y efectos de resonancias rítmicas.

Así, por ejemplo, la entrega se justifica en el deseo de agradar al otro. En «Mi soledad os trajo a Dios conmigo» (p. 91) se reitera el principio de la entrega por un lado y, por otro, la satisfacción de esa compañía:

Mi soledad os trajo a Dios conmigo
Que nunca supo nadie
de mejor compañía

Qué dulce fue el entrarme
con Dios, entre vosotros

Mi mano amanecía
tan sin pertenecerme,

que ya no tuve nombre
con que poder nombrarla.

Así yo, cada día,
pura entrega, pregunto
qué nombre soy. Decidme
qué nombre me daría. (p. 91)

El intrusismo del yo marca la necesidad de lo nuevo, esa posibilidad de nombrar la incertidumbre que se había insinuado en momentos anteriores y que ahora adquiere el prodigio de Dios en la propia escritura del poema.

De esa entrega desmedida se pasa al deseo de no saber, una concepción positiva de la ignorancia facilitada por el panteísmo y recreación de un paisaje natural en sus mínimos detalles, lo que ocurre en «No sé. Nunca sabemos» (pp. 93-94), cuyo inicio lee:

No sé. Nunca sabemos.
Qué bueno es no saber.
Lirio abierto de pronto
Hoja para caer. (p. 93)

Tras el recorrido por esos pequeños milagros de la Naturaleza: el trigo que crece, el fruto indeterminado en sazón, el sol cuando amanece, la luna cuando anochece, el hoy en contraste con el mañana y el ayer..., el texto concluye:

Labios de Dios, oh, labios
hechos a florecer,
que a tanto clamor callan,
no quieren responder.

Silencio voluntario,
prodigiosa mudez
que a todo das, ordenas
tu poderosa ley,
no quiero saber nunca.
Qué bueno es no saber.
Nunca sabré. Silencio.
No sabemos. No sé. (pp. 93-94)

Esa voluntad y apuesta por la *divina* ignorancia se sustenta o descansa también sobre la aparente sencillez deseada y sintáctica del poema, con sintagmas y oraciones breves, ausencia de encabalgamientos y un ritmo reiterativo, etc. Desde luego, no es un libro de *confesiones*, no porque sea insincero, sino porque el conocimiento que se genera es diferente y está regido por un solo principio: el de la *autenticidad* de una escritura que se desajusta o no encaja con el *hoy* de la poesía. Sin embargo, no se puede olvidar un hecho decisivo: Trina Mercader está formulando un *Tiempo a salvo*, es decir, está generando un tiempo propio, al margen, quizá conscientemente situado en ese margen de modernidad que singulariza o diferencia.

La presencia o influencia divina que invade al yo-protagonista vuelve a darse en «Estás aquí, conmigo» (p. 95), en el que, tras establecer la «voz del silencio» y un tiempo que no permite la «evasión» del propio interior ni del exterior, se insiste vehementemente:

No puedo desligarme
del lazo que me tiendo
—me tiendes—, porque somos
los dos un mismo centro.

Que estoy aquí, contigo,
corazón de por medio,
y estás conmigo, aquí,
centradamente dentro. (p. 95).

Desde la fusión del yo se establece, pues, *ese amago de lo indescible* que había caracterizado el enunciado de la fantasía, aquella que permite la liberación de la verosimilitud en la novedad de la superficie construida en el hueco, en el vacío exacto del re-conocimiento.

Por lo demás, el yo-fenómeno es también propiciador de una compañía que permanece en todas las circunstancias, como en «Alguien se va de mí» (p. 97) cuando:

Alguien se va de mí
sublimemente suyo en su silencio.
Y me asomo a mí misma
con mi terror de muerto.

Y, pese a los posibles abandonos coyunturales, el «terror» o el miedo se vence gracias a la certeza de un yo que se esencializa en su interior, y junto al vencimiento esa certeza de la existencia o creencia en un Dios-amigo, siempre presente, siempre protector: «Pero tú estás conmigo todavía / y es inútil morir, Señor, sabiéndolo» (p. 97). Así, Dios como consuelo y necesidad, porque, antes, había dicho:

Alguien parte de mí
desbublando el dulce, tibio cuerpo.
Y me miro en la sombra
que voy a ser, y salgo
para llamarte a gritos, a lamentos.

El interlocutor explícito sería Dios, algo que sabemos sólo por el último verso ya citado («y es inútil morir, Señor, sabiéndolo»), pero la ambigüedad dominante ha permitido insinuar otros abandonos, el recuerdo de una sabiduría, etc. Se trata, en todo caso, de un interlocutor inaprehensible, como en «Casi apenas te sé» (p. 99): «Casi apenas te sé / yo que creí saberle en la memoria», y termina:

Ahora sólo posco
tu aroma o tu sonido,
que inesperadamente te evidencian.

Como en este, hay otros textos en los que el nombre de Dios ni siquiera se menciona y la ambigüedad permite cierto juego alegórico, roto a veces en el último momento o en algún rasgo enunciado desvalidamente, pero absolutamente inequívoco: «Con sus ocultas manos» (p. 101), en el que se lee:

Si le pregunto, finge
que no me oyó y olvida
despreocupadamente mi pregunta.

A sombra me condena
quien así me detiene.
Y sólo tengo amor para nombrarle. (p. 101).

La escritura de la paradoja no excluye la sensación de sorpresa tanto del yo que enuncia, como del lector, aunque la certidumbre del amor determina y confirma la verdad. La certidumbre, a su vez, está situada en el yo que se vuelve el eje de la realidad y se relaciona con el exterior de un modo exploratorio.

En ese proceso de exploración, se produce el encuentro, la relación vital con la alteridad, sin búsqueda previa aparente, y se articula en otro texto titulado «Y estaba en mi silencio» (p. 103):

Y estaba en mi silencio,
huérfana de palabras.
Y estaba en mí, velando,
sedienta voluntaria,
sin querer acercarme,
llena de sed, al agua.

Desde la soledad y el aislamiento, se llega al encuentro con el otro, a la conversión o modulación del lenguaje, al *milagro* de la creencia que satisface todas las necesidades (la sed) y al paradigma de circularidad en el que el final remite al comienzo y este principio al final:

Y estaba en mí, conmigo,
sedienta voluntaria.
Y halléme en ti —ya nunca
más sed. Señor—, saciada. (p. 103)

De esta forma, asistimos a un procedimiento lingüístico en el que los conceptos que se enuncian vienen a constituir alegorías, una especie de segundo lenguaje cuya abstracción es decisiva cuando suministra imágenes en el que el yo enuncia su propio desecho. Como ocurre al explicitar el encuentro

que se formula en «No sé dónde posar» (pp. 105-106), cuando aparece el verso que lee: «inesperadamente el puro hallazgo» (p. 106), esto es, un yo dubitativo, receloso, ingenuo o, mejor, desorientado:

No sé dónde posar esta excesiva ligereza.

Si pudiera pensar
en mis recientes límites;
si me atreviese a sospechar siquiera. (p. 105).

La ausencia y la vigilia insignificante del yo se relacionan con esta marca de transparencia en la que la falta de certidumbre define el proyecto del poema, su propia inseguridad:

Qué tropiezo me acecha.
Qué palabra pensada me devuelve
donde mi pie se une a su pisada.

En vano desordeno las aguas que se cierran;
las aguas que me borran
inesperadamente el puro hallazgo:
las infinitas aguas.

Y torno hasta mis manos.
Y me allego a mi sombra, a mi estatura.

Tomo los dulces labios
y recojo mis lágrimas,
por las que reconozco mis ojos,
mis sentidos. (pp. 105-106).

Cuando el yo, tras la zozobra o la incertidumbre que hemos señalado, regresa a su propio interior desaparecen las palabras grandilocuentes y la lengua consigue un proyecto personal o intimista, con palabras de sentido idiólectal, por tanto, precisas en el existencialismo que muestran. Probablemente, este existencialismo sirve de estímulo en tanto que se *relaja* un estricto catolicismo pues lo que importa es una concepción y un vocabulario de lo absoluto de carácter *secular*, como ocurriría en el poema titulado «Si el lirio dice sí» (pp. 107-108):

Si el lirio dice sí,
si el corazón responde como el lirio,
la delgada palabra,
los labios que te niegan enmudecen,
te responden las lágrimas.

Ternura de los ojos
que saben ver. Ternura
de mano tropiezada

con apenas un pétalo,
con una tibia piel inspeccionada. (p. 107).

La concreción de la nueva palabra que llega a desaparecer impone la imagen del dolor, las «lágrimas», la «eternura», una sensibilidad casi aguda que se obstina en delinear con exactitud el misterio de la abstracción. De nuevo el pantelismo: la naturaleza extiende o reproduce en toda ella la percepción divina (por ejemplo: «La mínima criatura / te afirma, te propaga», p. 108), una presencia ante la cual la razón no sirve:

La cabeza no sirve.
Los pensamientos pecan
la atraviesan, escapan.
Los silencios

cruzan la inevitable
concavidad inútil,
silenciada
por un débil latido
respondedor. Insiste
la delgada palabra.

Ya no queda camino
sin el acoso de tu voz. Acecha
por donde el sí te salva. (pp. 107-108)

El irracionalismo y las metáforas deslumbrantes adquieren sentido en la relación del yo, en el hecho de ser de la propia existencia y en la obsesión por la realidad de la otra posibilidad (el vacío, lo cóncavo, el silencio). El imaginario, pues, se concreta en una palabra *viva*, más allá de la «delgada palabra», en ese espacio desahogado de la trascología cotidiana o esperable.

El desasosiego por comunicar con el Otro la propia naturaleza y alejarse de la vulgaridad con la discreción de una nueva escritura se puede encontrar en «Cómo voy a decirte» (p. 109), un poema que se enuncia y desarrolla en un espacio de lenguaje, quizá retórico, en esa «pequeña lengua sensitiva», en el que el deseo de la muerte como fin a una vida-espera para el encuentro final se eleva por encima de todo.

Cómo voy a decirte que soy yo
quien repudia la vida.

Que soy yo quien se olvida
de sí, quien te quebranta,
quien fuerza la sellada,
la prohibida salida. (p. 109).

Quizá la escritura supone un efecto del discurso poético en el que el yo aparece detenido o captado, inmovilizado en una especie de instantánea que adquiere sentido en el conjunto de textos. Por eso, a medida que avanzamos

en la lectura del libro, se advierte una seguridad creciente en el yo que antes Truana Mercader no tenía, aunque sea, como en el poema «Ya no tengo más boca que la tuya» (p. 111), una sumisión-necesidad del otro:

Ya no tengo más boca que la tuya.
Ya no tengo más voz
que la que tú me ordenas

Ven y nómbrame tú que me conoces
para que yo me reconozca.
Ven y dime de mí, que nunca supe,
para que oyéndote me sepa.

La aceptación de la sumisión no supone un cuestionamiento del lenguaje, al contrario: propicia exactamente la posibilidad de nombrar. A partir de aquí puede aparecer la concepción de la vida como camino-espera hasta el encuentro con ese otro:

Miénteme. Dime
que más hermoso que verte
es avanzar por el camino que te lleva.

Nómbrame. Di tú mi nombre
con tu garganta múltiple,
con tu voz absoluta,
porque fuera de ti ya nada existe. (p. 111).

La poesía como manifestación intelectual del conocimiento metafísico provoca un extrañamiento que puede confundirse con el *artificio*, pero que la escritora trata de situar en ese deseo de movilidad del lenguaje, porque las palabras y la poesía no son *envoltura*, exterior para aquellos que escriben o leen, adquieran su sentido en las palabras mismas, en la abstracción del lenguaje.

De esta forma, un poema como el titulado «Tú eres mi sed» (p. 113) adquiere pleno sentido en el espacio mismo que despliegan esas palabras-valor o palabras-color, es decir, aquellas que articulan la existencia del propio lenguaje en la paradoja del silencio frente a la enunciación:

Tú eres mi sed
y mi agua.

Tú, mi movimiento y mi quietud,
mi reposo.

Tú, mi silencio y mi palabra;
mi lágrima y mi sonrisa.

Tú el inevitable
en el término y en el principio.

Tú, en mi corazón y en mi cabeza.

Tú,
mi libertad y mi límite.

Y mi vida.
Que en ti no hay muerte. (p. 113).

En la apelación al tú se encuentra el fundamento de la propia existencia del yo, sin él no hay nada: el mundo adquiere sentido en el despliegue e indagación que el texto procura, fuera de él sólo el vacío, dentro las marcas de la visibilidad del yo, de la relación que permiten la transformación de la unión o su posibilidad, la paradoja de la propia existencia.

Estos últimos textos parecen seguir una coherencia en la disposición hacia el final del libro, preparan al lector para la cumbre, anuncian el cierre del círculo, por ejemplo, en el texto «Ahora que estás llegando» (p. 115) donde lo de menos es el recuerdo lejano de Góngora («por donde van tus pasos»), la enunciación lee:

El círculo se cierra
ya sin error. Las sombras
ceden abandonándonos.

La luz que te precede
hiere la piel, los párpados.
Oh, llegas. Ven. Ya somos
criaturas de tus manos.

Ya somos solamente
muda presencia, pasmo. (p. 115).

El «círculo» propicia que la palabra no sea excéntrica ni central ni inmóvil ni llevada... Aparece como atópica: instalada o fuera del tópico, aun-que se puedan señalar elementos *heredados*; adquiere validez en la verdad que desarrolla. De esta forma, la ordenación final prepara al lector para la cumbre, una suerte de éxtasis a la manera de Mercader, porque en su léxico hemos ido detectando una retórica precisa, cuya significación multiforme genera la ilusión de responder a un imaginario abarcador, tanto que podría responder a las cuestiones de la existencia.

La conciencia de la unión, muy próxima, genera una serie de interrogantes retóricas por parte de un yo femenino que ha ido *madurando* o *adquiriendo* mayor seguridad, experiencia. En «Por qué te ocultas» (pp. 117-118) leemos:

Por qué te ocultas, di,
si ya todo es inútil.

Estoy ante tu puerta,
vigilia de tu lumbré.

Vigilia del aliento
que la entreabierta puerta
transparentada, fluye. (p. 117).

La *seguridad* procura la convicción decisiva de la percepción existencial de la divinidad y la fusión irremediable e imparabable con palabras-valores, transicionales que han perdido el valor de lo incierto, la ausencia del sentido y pese a la fuerza de su reiteración, son palabras fluidas y el poema continúa:

Por los sentidos viene
toda mi certidumbre.
Voy a beberte. Mira
mi corazón de brues.

Pasmo feliz, la boca.
Los ojos sobrepasan
inevitables nubes.

A tactos, a sonidos,
vence la luz, la dulce,
la derramada. Ciegan
sus poderosas ubres.

Oh, lento paso mío,
que lentamente arguyes
proximidad cierta
que ya nada destruye.

Alba que ya no cede
simplicidad.

Oh, dime,
dime por qué te ocultas
si ya todo es inútil. (pp. 117-118).

En el ámbito de la seguridad, la reflexión que despliega el poema resuelve el enigma de la existencialidad, al menos, resuelve la incertidumbre, el temor... aquellos elementos de negatividad que hemos visto caracterizar la retórica mercaderiana. La experiencia de la poesía hace que la «inutilidad» no tenga que ver con el nihilismo que hablamos señalado en algún momento inicial. La obsesión por la palabra justa y exacta es un logro de la apertura del poema a la *verdad* y ni siquiera hace falta recurrir a lo natural como espacio de lo incontaminado o puro.

En este *Tiempo a salvo* sólo queda un último poema, una última enunciación que evidencie que estamos ante un título exacto: «Quedar en ti» (pp. 119-120) lee:

Quedar en ti. Ser tuya:
única obligación.

Y el círculo que espera,
cerrado ya, Señor.

Hundirse en ti. Sin nadie.
Templo vivo de Dios.
Ser decididamente
muerte, resurrección. (p. 119).

En la anátesis se juega el poema... y en la divinidad. Trina Mercader se atiene a la precisión de la palabra y no hace falta la ilusión de lo natural que, en este sentido, no es un atributo de la Naturaleza física o real; la *salvación* que propone pertenece a una minoría, quizá a una marginalidad: la del deseco, la del oficio de ser poeta por encima de cualquier otra cosa y el poema continúa hasta su final:

Ir más allá del agua,
más allá de la voz.
Del pétalo a la tierra,
de la tierra a la flor.

Atravesar la sombra
detenida que soy.
Anclar en la sonisa:
ser sonisa de Dios.

Llegar a ti. Ser tiempo,
total maduración.
Ser corazón que tuve
transfigurándolo.

No ser: quedar —oh, dulce
trémolo del adiós—.
No ser y ser ya todo
dentro de ti, Señor. (p. 119-120).

La existencia social del yo es una carencia cuando leemos que se puede llegar a ser «sonisa de Dios», frente a esta posibilidad cualquier realidad queda minimizada, relegada a ese «no ser» inexorable. El nuevo *tiempo* está más allá del conformismo público, exactamente en el ámbito de la intimidad del sujeto, en su interior, en la *verdad* del interior que puede *fundirse* en la anátesis del no ser / ser con el ritmo hipnótico de una métrica ajustada al verso de arte menor: heptasílabico, con el que Trina Mercader capta la *salvación* en la belleza de una poesía nueva.

En este libro, pues, habría un juego de movimientos casi-musicales: en el Primer Tiempo, lo decisivo es la introspección, el análisis o configuración poética del yo; en el Segundo, la comunicación con los demás, la salida hacia el exterior; mientras que el Tercero regresa a la introspección, esta vez mítico-religiosa, el reconocimiento del alma por un lado y, por otro, la búsqueda y, especialmente, el encuentro-fusión con Dios.

V.2.3. *Sonetos ascéticos*

Trina Mercader publica *Sonetos ascéticos* en 1971 en la colección barcelonesa El Bardo.⁹ En las dos páginas de bosquejo o presentación que escribe Antonio Carvajal, artífice de esta publicación y amigo de Mercader en su etapa granadina, leemos:

Pero la independencia del Protectorado supone para Trina el destierro: volver a la península. Preguntó qué ciudad se parecía más a Marruecos. Le dijeron Granada... Se acabaron *Al-Moanid* e *Ilmud*, el inquieto andar de esta «fundadora de poesía». Y cayó en el olvido de casi todos, en el olvido de sí misma. Quedaba *Tiempo a salvo* como su único libro, mal distribuido, peor conocido. Fue un golpe de adversa fortuna. En 1965, Trina Mercader anuncia que tiene un nuevo libro. Intenta editarlo, lo envía a diversos cursos: A veces finalista, pero siempre con resultado negativo. (p. 8).

Antes de centrarse en su comentario de los sonetos, Carvajal todavía se refiere a ese hecho en los términos de «sucesivo desprecio de la mayoría de los diferentes jurados» (íbidem). De acuerdo con el poeta granadino, Trina Mercader con este libro trata de incardinarse o *eslabonarse* en la «tradición de quienes buscan la concisión conceptual y el rigor de la forma» (p. 9), tradición a la que pertenecerían Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Alberti o Miguel Hernández. Lo sensorial, el mundo de la Naturaleza adquiere (como ocurriría en *Pequños poemas*) gran importancia, sólo que aquí la clave es otra, como apunta Carvajal:

Estos sonetos, progresivamente «ascéticos», están transidos de un ángel inicial muy apegado a la tierra, muy sensorial, que gusta «pagamente las haciendas» de un Dios —o Naturaleza—, y que «por el asombro sube y voma vuelo». Se sabe la poetisa —más exactamente, su doble poético—, mansa de corazón, solemne de pobreza, ínfima de lloro y de gemido, desnuda. (p. 9).

Y con esa *desnudez*, con una perspectiva clara e iluminadora afronta los poemas. Pero Carvajal apunta algo que quizá se le reproche a Mercader con este libro:

¿Estamos ante un caso de anacronismo, tanto vital cuanto poético? ¿Se puede, hoy, buscar un Dios, y expresar esa búsqueda en sonetos? Un modesto malicioso, modernísimamente literario, rechazaría estos poemas, los molestaría de enconciados. (p. 11).

⁹ Los datos bibliográficos de edición son: Barcelona: El Bardo, 1971 y apareció precedido de dos textos, uno de Antonio Carvajal, como veremos, con dos partes tituladas «Trina Mercader», pp. 7-8 y «Sonetos ascéticos», pp. 9-11; y una colaboración de Federico García de Ponce, «Ejemplo para diablitos menores», pp. 13-17, un extraño *ecce homo* sobre la visita y conversación de Rafael, Príncipe de las milicias celestiales, a Luzbel o Lucifer que se presenta como ejemplo para los «diablitos menores».

Efectivamente, *Sonetos ascéticos* retoma, como en el anterior poemario, la presencia de Dios como uno de sus constituyentes básicos, de tal manera que conforma el último de los tres bloques en los que se divide el libro. Vira (calorece sonetos). Muerte (trece sonetos) y Dios (doce sonetos). El primero de ellos, dedicado a la vida, claro está, se abre significativamente con «Lo efímero» (p. 21) y se ocupa de elementos, digamos, *naturales*: «La Planta» (p. 22), «La Flor» (p. 23), «Las hojas» (p. 24), «La fruta» (p. 25)... hasta llegar a «El ánima», título que incluye dos sonetos el primero de los cuales compara el ánima con elementos naturales para explicarla, mientras que en el segundo hay tan sólo una referencia explícita al paisaje y domina la ligereza o volubilidad del ánima.

La atención por lo *natural* es decisiva: en este poemario la minuciosa observación de elementos naturales mismos sirve para aspirar a la totalidad, a la vida, aunque esta se condense en un fulgor, en un episodio consciente de la inevitabilidad del fin. De ahí que el poema pórico, «Lo efímero», matice o sitúe al lector en la «rebeldía», en la complicidad de la brevedad, ante este canto a la vida, como resuelve en los tercetos:

Tan dulce rebeldía en fauna y flora
condena a furia tanta, a tanto acoso
lo que a morir empieza desde ahora,

que todo se derrumba en un momento
y arrastra lo más débil por hermoso,
pluma y aroma, en su derrumbamiento. (p. 21).

El enfrentamiento que aquí se sugiere, la *naturalidad* de la rebeldía es una acción transgresiva que conduce la furia por la supervivencia o por la vida frente al «derrumbamiento» de la debilidad, y quedará como uno de los puntales básicos de este libro: la conciencia de la muerte o del fin se adquiere desde el primer momento en estos poemas.

En esta línea de lo *natural* «La planta» (p. 22) ofrece una perspectiva curiosa, porque sujeto poético y planta se identifican e intercambian cualidades en una fusión idealizada, algo que se había convertido en uno de los recursos más utilizados por Mercader en su obra poética. El segundo cuarteto, por ejemplo, lee:

Me crece la materia que me nombra
tallo de su ternura con tal broto
que todo lo hace suyo, siendo nulo
roció, aroma, soledad y sombra.

Mientras que el segundo terceto incide en la tristeza como estado de ánimo también inherente en el mundo de lo natural: «Un pensativo aliento que se prende, / lento de luz, al pétalo y lo hiende: / la pereñe tristeza de la planta.» Este signo de idealidad que supone la fusión o identificación no es tanto una arbitrariedad como la posibilidad de utilizar códigos, realidades

diferentes, unificados, *imaginados* en la melancolía de la nostalgia nueva que se construye o «crece» en el poema.

«La flor» (p. 23) muestra esa identificación entre yo poético y elemento natural todavía más claramente asumiendo la perspectiva de primera persona: «La vana cuenta / me desordena en pétalos.» para inmediatamente decir «No tengo / sino la débil forma a que me avengo. / Un dulcemente viento me contenta.» La posibilidad de reunir palabras próximas y diferentes remite a un campo semántico en el que la fragilidad será la clave del texto junto a la caducidad propia de lo inestable:

Un Norte o Sur me orienta o desorienta
la delicada sombra que sostengo,
que soy, por la que a solas voy o vengo
sin ton ni son, al aire que me inventa.

En los tercetos se destaca la inminencia de la muerte y la vacuidad o negatvidad, porque el momento que parece captarse es el de alguien levantando la flor y dejándola:

Deshabituadamente me posco,
presente y ya lejana en propia muerte,
vacía de esperanza y de deseo.

Que cuando ya me inclina quien me alza
no queda sino adíos. Y entrarse, inerte,
por quien así me quita cuanto daba. (p. 23).

El establecimiento del deseo justifica el movimiento desdichado del sujeto: la novación, en realidad, de esta identificación yo-flor se convierte en regresión o amenaza de caducidad-muerte o desaparición.

«Las hojas» (p. 24) nos sitúa en la estación otoñal y en un estado de ánimo propio al llanto, a la melancolía y junto a ellas una actividad y pasividad en vaivén, una especie de vacilación *moral*(?), pues la caída de las hojas se compara con el llanto, y las hojas mismas con lágrimas: «Cae la ceniza o lluvia de hoja breve / medrosamente, inaugurando el lloro» o «No se atreve / ni a suspirar, que el llanto, si se mueve, / le multiplica lágrimas a coro». En los tercetos se describe el efecto de la caída:

Tan amorosa mano y ya la aferra
por donde más amante la ceñía.
Y el oro se le hembra a ras de tierra.

Que el vuelo desalado que tenía,
piel leve, aleve, salta, vuela y yerra
por esa fracasada puntería. (p. 24).

El campo semántico dominante y dominado por las alteraciones en su cesión es el de las lágrimas o, mejor, el de la tristeza, esa *oxidación* tras la

calda, premonitoria del vacío y el fracaso en el que la antítesis del subjetivismo del yo y el objetivismo de las hojas acaba por diluirse.

Y, así, a lo largo de esta primera parte de *Sonetos ascéticos* dedicada a la Vida, Trina Mercader o, mejor, el yo poético protagonista de estas páginas, proyecta su mirada sobre elementos diversos de la naturaleza caracterizados por su sencillez, como «La fruta» (p. 25) en el que una manzana que pende del árbol es, simultáneamente, muestra de fragilidad (por su carne) y de dureza (por el hueso):

Cerrada a toda piel, de propio intento,
la fruta en su retiro pende ileso,
completa en su clausura, libre y presa
dominadora de su advenimiento.

Un viento la desnuda, un dulce viento
la precipita mártir y confesa,
la desmorona el hábito y ya es esa
fragilidad de lluvia a todo viento.

Puñal de boca adentro, clava el diente
su posesión hambrienta, con tal gana,
que el hueso le desnuda su presente.

Si blanda de bocado cuando henda,
qué duro para el raptio y la embesada
un diminuto hueso de manzana.

Resulta evidente que la sencillez no equivale a simplicidad, la insignificancia deletérea de la manzana se imbrica en un lenguaje adánico en el que la *discreción* o aparente anulación del yo suspende su *inigo* en beneficio de un principio de delicadeza, de goce estético en el que el alarde y el dominio de la palabra superan lo esperable. Es lo que ocurre también con «La hierba» (p. 26), un soneto en el que las proposiciones condicionales de los dos cuartetos: «Si hierba para el bello y la pisada...», «Si brote, brizna o piel, agua estancada...» y el primer terceto: «Si flor en soledad, si verde huella...», muestran distintas perspectivas de la hierba, quizá la más significativa de las cuales sea la del terceto: «Si flor en soledad, si verde huella, / oh, prado donde Dios vive a deshora / su hambrienta eternidad que nada sella». Para concluir desluciendo su eternidad: «Un cuerpo horizontal, fluyente, mana / la vegetal paciencia de su florar: / hierba de ayer, de ahora, de mañana». Las condicionales, pues, son eslabones de una cadena paradigmática en la que el lenguaje alcanza su plenitud en la resolución final del último terceto y, en especial, en el verso trímembre y último que apuesta por la eternidad o permanencia.

Este recorrido en el que se muestra reiteradamente la oposición eternidad / fugacidad alcanza un punto de inflexión con «El ánimo» (pp. 27-28), compuesto por dos sonetos, numerados en romano, que abordan, frente a la concreción anterior, las características *intangibles*, casi abstractas, del

ánima, y que tienen que ver con profundidad, silencio, serenidad... Así, el primer texto lee:

Más honda que la voz, la silenciosa
preñada va de sí. La oculta vena
no aflora, pero estalla dentro y llena
la sorprendida entraña, tan hermosa.

Calada va de sí, como la rosa.
El agua que no alumbra, topa y suena
tan irisadamente que serena
las detenidas voces. Cada cosa

va grávida de luz, de fruto abogado
que espera, en su clausura sazonado,
la mano que no tiene piel, aroma.

La mano que se obstina y pide peso,
la sensitiva pulpa en torno al hueso.
Y el fruto, para nadie, se desploma. (p. 27).

Los elementos caracterizadores, pues, ni siquiera quedan definidos o aclarados en el símil, la sutilización de la altermanía, el juego paradigmático del sentido, el alarde del interior... impulsan la transgresión del propio sentido sometido a las férreas reglas de un soneto *nuevo*. El alma, en los versos de Mercader, no es un testimonio o un elemento inmediatamente identificable con los modos habituales de comprensión, porque está proponiendo una comprensión *gradual*, una forma de experimentar la poesía: escribir y leer un poema, y, en consecuencia, el juicio analítico no sirve para nada. El poema es comparable a cómo aprehendemos y asumimos el sentido de la música, no en vano, el texto está sometido a un encostramiento rítmico y musical decisivo. En cualquier caso, la forma de recepción no se puede *traducir* a otros términos que no pertenezcan a su mismo lenguaje. Por eso, el segundo soneto sobre el alma es una *variatio* y aborda, a partir de la paradoja esbozada en los cuartetos, la levedad o ligereza como notas dominantes:

Si presa, cómo vuela a toda altura
donde la pluma no da más que vuelo.
Por el asombro sube y toma cielo,
que tan celeste tiene la andadura.

Si liberada, asombra la atadura
que la retiene en trance junto al suelo,
que no se va por más que el desconsuelo
le descomponga el gesto y la figura. (p. 28).

Sin duda los cuartetos tratan de acercar la ininteligibilidad y abstracción metafórica con una superación de la presentación metafísica en la contra-

dicción o juego antitético de un discurso racional en el que destaca el problema de las posibilidades y limitaciones del lenguaje para expresar la «levedad»; por eso, en los tercetos leemos: «Leve, inmortal materia de alegría, / Que si mortal, paisaje desolado, / el alma a todo trapo, sangraría» (ibidem). Y es que la levedad se identifica con ligereza, pero no es sinónimo de ingenuismo: la ligereza de la levedad supone la consideración de la distancia y en ella la densidad puede ser clave.

Este punto de inflexión deja paso a realidades más evanescentes, como «La sombra» (p. 29), «La noche» (p. 30), «La luz» (p. 31), en los que la tensión luz / oscuridad permite o genera un campo semántico fructífero y propicio al juego de las paradojas. La estrategia que parece utilizar Mercader en estos textos es mostrar el proceso de asunción, el concepto casi en camino *ascético* que no sólo precede a la consecución de un logro o meta, la fusión del alma o el interior con Dios, sino que en cierto modo este proceso tiene tanto valor y sentido como la meta o consecución final. Por eso, en el primero leemos:

Aprendiera la sombra el esqueleto
que mantiene a la luz, y a todo trance
diera en ser luz, y el luminoso lance
le transformara en ímpetu lo quieto. (p. 29).

En el proceso de ascesis, la «sombra» comienza por tener una implicación hermenéutica en la que sus atributos presuponen una definición, como ocurre en el resto del texto. Claro que lo mismo ocurre en el siguiente, cuando encontramos «La noche» en versos como: «Mas nunca vanamente se mantuvo / sedienta voluntaria, la que tiene / sus propias luminarias por el cielo» (p. 30) y es que en el análisis del proceso, una noche estrellada, con «sus propias luminarias», ofrece un prefacio de definición, esto es, la belleza lograda en un soneto como preparación. Y en «La luz» ocurre lo mismo:

Urgente luz del día, llamadora
de toda puerta, párpado, postigo,
de todo en sí, cerrado y enemigo
de su llamar a ciegas y a deshora.

Urgente luz en dádiva, que aflora
por sobre sí y en trance de testigo
me pone y me violenta y no hay castigo
para la ímpunemente violadora. (p. 31).

Y es que los cuartetos están mostrando la esplendente luminosidad del día perseguido por la sombra que en verso final «le muerde los talones» (ibidem). En el proceso, pues, el camino que se emprende es redefinir el hecho de la racionalidad con resonancias y cuidados rítmicos en una reflexión que aparentemente conduce a ninguna parte. Así se llega a «La lluvia» (p. 32), en el que de nuevo se identifican lluvia y llanto generando una terminología característica («lloro», «gemido», «lágrimas», «duelo», «quebranto...») que

lleva al lector desde el origen mismo de la lluvia (el yo poético se pregunta de dónde vendrá la lluvia, por ejemplo: «De qué apenados ojos llueve el llanto») hasta su fin: «Agua de pie desnudo y paso breve, / que en mínima presencia se deshace / y en pétalo y aroma, muerta, yace». El siguiente soneto es, de nuevo, una variante del anterior y nuestra escritora recurre a esta proximidad en contraste, titula «El agua» (p. 33), penúltimo poema de esta primera parte, representa un canto a la vida, como se advierte desde el principio: «Me penetras la sangre, me floreces / la sangre en breves luces...». Se recurre a la niñez o infancia («si niña manantial...», «niñez que nada inhibe...») para enfatizar el júbilo y el festival de los sentidos, en claro contraste casi fenomenológico con el texto anterior.

Por último, «Los números» (p. 34) concluye reivindicando la concreción aparentemente soslayada, nos sitúa ante la palabra revelada por sí misma, en su cuidado, en su exactitud y en su certeza:

Eternamente tres, eterno cinco,
enjutos, esqueléticos, cabales,
a toda costa monjes virginales,
de un salto sois, os basta con un brinco

Rotundos en el ser, a todo ahínco,
de vuestras sumisiones manantiales
brotais de un solo trazo, como tales
eterno tres, eternamente cinco (p. 34).

Son los números que se ensalzan por ser «cabales», «rotundos»..., casi formas apriorísticas, en un argumento con múltiples usos, que concluye: «Amantes amadores con hartura / de lo que os beneficia y os empecce. / No cabe en menos cuerpo más figura» (ibídem), con lo que el inicio o primera parte finaliza en un proceso en el que la palabra misma *habla* en su referencialidad, es decir, el lenguaje o la exactitud de las palabras son los que *hablan*, no la escritora o la poeta.

La segunda parte de *Sonetos ascéticos* está dedicada a la MUERTE, integrada por trece poemas. El primero de ellos es el único que lleva título, «Muchacha» (p. 37), el resto irá precedido por números romanos; en él, el yo poético se dirige a esa muchacha: «Estás adrede aquí...», «Eres un ardimento preparado / para el final...», también en términos como estos:

Frutal criatura en flor, por donde mana
mortalmente la vida, acrecentando
tu siempre viva muerte de mañana,

deja que tu morir de torrencera
violentamente irrumpa, desatando
la oculta llamarada de tu hoguera.

La muerte, pues, exige aprehender un camino o proceso de cuestionamiento profundo o detenido y desinteresado que replantea implicaciones

existenciales y es que la existencia «fuera del tiempo» no tiene sentido porque no se puede *vivir* ni *pensar* en esa situación.¹⁰ La paradoja y las antítesis dominan esta segunda parte. Este juego de perspectivas, el tratamiento familiar de la muerte, o, mejor, desacralizado de la misma, ofrece al lector una *mirada ascética*, una lucha de contrarios que terminará por resolverse en la última parte del poemario dedicada a Dios. El soneto II plantea esta lucha todavía de forma más clara en todas sus estrofas:

Casi toco la vida, casi toco
la confusión bellísima, el aliento
—vida mía en sazón— que dentro siento
desmoronarme, herirme poco a poco

Casi toco la muerte, casi toco
la confusión bellísima que siento
—muerte mía en sazón—, como alimento
de su proximidad, en la que aboco.

La granazón del fruto —vida, muerte—,
me desordena igual, igual me ordena
a la encendida lucha, al dulce duelo.

Vivir, morir, es ya la misma suerte.
Que muerte y vida soy con igual pena
mientras sustento un mismo desconsuelo.

La clave del verso final iguala ambos «estados» (vivir, morir), que, sin embargo, habían quedado igualados o equiparados desde el principio gracias a las estructuras paralelísticas reiteradas en los catorce versos: la primera forma de acercarnos objetivamente al fenómeno del fin o de la muerte no es el yo, sino a través de la muerte de otros, pero en el texto es el yo, desde el «dulce duelo» el que consigue «un mismo desconsuelo», es decir, una experiencia de la muerte.

El soneto III (p. 39) es significativo por cuanto conjuga soledad con vida y muerte. Si las tres primeras estrofas inciden en la presencia panteísta de la soledad en la vida, el último terceto concluye con la muerte. Así, la soledad como inevitable compañera de viaje:

Adonde, soledad, sino conmigo
multiplicando voces silenciosas.
Oh, cuánto tú amoroso, entre las cosas
por donde voy, con quién sino conugo.

¹⁰ Estamos en planteamientos heideggerianos, que en el círculo de Trina Mercader era leído y citado, como hemos visto en Eladio Sos o Pío Gómez Niza. Así, aunque no podemos afirmar con rotundidad su lectura directa, hemos tenido en cuenta para lo que sigue la obra fundamental de MARTIN HEIDEGGER: *El ser y el tiempo*. Trad. José Gios. Madrid, FCE, 2000.

Si digo soledad te nombro y digo
desde mí ser mi nombre, donde posas
tus infinitas aguas, tus raudales,
fecundadoras aguas que persigo.

El último terceto, en cambio, lee:

Tus soledades son mi compañía.
Tanto de ti heiente en mí se vierte,
que a soledades voy en vida, en muerte. (p. 39)

La experiencia de la muerte o del fin coincide con momentos de la propia existencia y se realimenta la cotidianidad de la existencia solitaria, un yo que no puede dejar de compartirse o comunicarse a través de la belleza o de la poesía. En cualquier caso, la muerte quizá está más cerca del yo, opera más activamente en él, porque es una parte o un elemento inherente al propio ser, es decir, a la vida.

De ahí, que el IV soneto (p. 40), cuyo primer verso es «A muerte voy sin luegua ni reposo», explicita la muerte como horizonte vital, valga la paradoja, como destino insoslayable y queriendo a veces por el yo poético:

Del alba del asombro a lo asombroso.
A tanto asombro voy, que no quisiera
morir en este pasmo porque fuera
más infinitamente deleitoso.

Y concluye inequívocamente: «Oh, tránsito que toco, muerte mía / que a morir me convocas, dulce dueña, / perdóname si vivo todavía». Estamos exactamente en el «respetuoso pro-curar» heideggeriano, por eso dará tanta importancia el filósofo a la *Antigona*, de Sófocles, por el problema de cómo toda una comunidad pro-cura su muerte. Sin embargo, la aprehensión de la muerte en Trina Mercader por mucho que sea un «objeto de cura», de *cuidado*, no puede participar o experimentar realmente su propio fin.

De esta forma, el soneto V (p. 41) sorprende por la fuerza expresiva con la que arranca:

Morir de muerte no, sino de vida.
Morir a mano armada, a contrapelo.
Morir en llanto, en lágrimas, en duelo
violento, que nunca sometida.

La rapidez lograda gracias a sintagmas breves, al asíndeton, al juego con los acentos que, en el cuarto verso rompe con el horizonte de expectativa y el encabalgamiento acelera todavía más. Pero quizá la clave resida en el segundo cuarteto, en el que la voluntariedad sugerida en el soneto anterior, se explicita:

Morir de muerte al fin, pero transida
de un íntimo cansancio, un desconsuelo

que abreve en todo mar, en todo cielo
mi voluntaria muerte de suicida.

El final es significativo, porque condensa algunas de las claves de este blo-que, como la soledad, el querer morir (dulcemente), sin ofrecer resistencia (su-misamente), e imbricada con el agua («lluvia», «río», «agua»): «Y estoy mu-riendo a solas dulcemente, / sumisamente lluvia, toda río / de un agua que me lleva de la mano». El ser relativamente a la muerte del yo es inalienable, el *dic-tum* recuerda a R. M. Rilke y la súplica sobre la «muerte de uno mismo», un té-pico en el que «nadie puede tomarse a otro su morir», porque el morir no es un hecho dado, sino un fenómeno que hay que comprender «existencialmente».

La verdad fundamental es que la muerte es inalienable, esto es, el senti-do último y terrible es que cada uno debe morir por sí mismo. De aquí, la es-pera de la muerte que se formula en VI (p. 42), cuyos dos cuartetos se inician con «A esperar»:

A esperar la aventura, quién dijera,
tendida, voluntaria de derrota,
mástil de mi yacente, en bancarota,
que mi morir tan solo me tendiera

A esperar antesala, sombra fuera
demolidora siempre, siempre rota
rompedora de sí, porque me brota
para morirme donde me muera.

Subrayando así la actitud *sui generis*, con alteraciones que inciden en la significación trágica, y la posibilidad concreta que quiere transmitirse. Los tercetos esbozan el silencio y el sueño:

A callar, silenciada y silenciosa,
torpe en silencios si en palabras ágil,
aprendiendo el lenguaje de la rosa.

A dormirme sin sueño un sueño adrede
mientras mi noche espere, enjuta y frágil,
que un alba salve lo que a salvo quede.

Llegar al propio fin es una experiencia que se asume como exclusiva o única y, en este sentido, es un fenómeno de la propia vida, el que define la identidad del yo, aunque no pueda ser en sí mismo «vivido» y se utilice el *rodeo* de la metáfora o el «lenguaje de la rosa».

Sin embargo, en el soneto VII (p. 43), «Deprisa va el morir, a toda muer-te», la espera del poema anterior se ha convertido en búsqueda, una búsqueda doble: la del suicida por la muerte (en el segundo cuarteto) y la de la del morir por el suicida (en el primer cuarteto):

Deprisa va el morir, a toda muerte,
preclupiendo el aire y lo que toca.

Desbocado morir que en muerte aboca,
trágico en sino, desolado en suerte.

Un roto corazón suicida vierte
muerte pródiga en sí, que la provoca.
Derrubadas mejillas, ojos, boca,
lloran un llanto de criatura inerte.

La simultaneidad del carácter existencial y lógico, en su irracionalidad y conciencia desoladora del fracaso, conduce inevitablemente a los tercetos que desvían la clave de la soledad:

Invadido, indefenso, maltratado,
lo oculto inventa sombra en lo sombrío,
de toda soledad acompañado

De tanta soledad, que se diría
predestinado el dulce escalofrío
a una perenne, eterna compañía

Las sinestesias están al servicio de una realidad en el mundo, pero inseparables del yo para evitar la experiencia trivializada o banalizada, lo «sombrío» está al servicio de una retórica de lo terrible, al margen de prejuicios sociales: más allá del lógico que señala que pensar en la muerte es un signo de inseguridad morbosa, una inadaptación patológica. En este sentido, por tanto, la estética de lo terrible es una de las consecuencias del proceso de identificación del yo con el Ser.

En el soneto VIII (p. 44) se esboza un intento de búsqueda, búsqueda de «salida», «homicida», etc., que termina por aflorar la «osamenta»:

La tumbadora búsqueda homicida
con qué comedimiento y qué ternura
teje, desiste luz, en esa oscura
umana tan blandamente desahida.

De pájaros y aromas va la huella
cediéndole terreno a lo sombrío
con diminuto paso de doncella.

Y el alba se hace noche de repente
y allora la osamenta como un río
de trancas aguas, sigilosamente.

Se inaugura, así, una línea *macabra*, una estética de lo macabro que insistirá en describir *esencialmente* el hueso como reducido o estructura última e íntima del cuerpo que da en morir como una expresión de mundanidad negativa en el morir o la no existencia. Por ejemplo, en el soneto IX (p. 45), el *juego* se establece a partir del hueso frente a lo demás, es decir, la clave *verdadera* a ser la esencia, pero, como el anterior, es *críptico*:

Potente sí del hueso, nunca hurtado
por la mollar asucia sensitiva,
por la silente carne que le priva
de soledad, de síes, de reinado.

Potente sí de sobriedad, logrado
desde el comedimiento a la exhaustiva
llama de eternidad, la corrosiva
llama que pide luz, frugal esiado.

En los tercetos se evidencian los elementos macabros: el hueso o «la interior catástrofe» se «cine» de «piel rosada o macilenta» y el verso final *trunfaliza* esta estética: «Sólo el hueso me salve o me destruya». El esfuerzo consciente por lograr una retórica mortuoria que rechace la inercia de la finitud y, especialmente, su trivialización justifica que Trina Mercader insista en un nuevo soneto en esta línea estética y, así, el poema X (p. 46) vuelve de nuevo a insistir sobre el hueso que ahora se opone a la luz... los cuartetos leen:

La luminosa cal del hueso inventa
desesperada sombra en torno al hueso,
la inevitable sombra, el dulce peso
violentador que ataca, cine, tienta.

La sonrosada sombra desorienta
la luz generadora, el albo yeso
sostenedor que rige, hueso ileso
de la carnal umbría que alimenta.

La importancia de la luz, una luz generadora opuesta, en principio a la muerte, una aníftesis pues, cobra su sentido en el último terceto: «La movidiza arena queda inerte. / Y va la luz hallando su sentido / por la calcárea vena de la muerte». Se trata, como en los dos sonetos anteriores, de delimitar, casi diseccionar los componentes del cuerpo, aislándolos y objetivándolos e incluso atribuyéndoles funciones salvadoras, como había ocurrido en IX. Más allá de la angustia, el miedo o la indiferencia *corrientes*, esta estética enajena la vida misma, el yo: asume la condición absoluta de lo existencial en la muerte y, ahí, la libertad o la verdad abrumadora de la belleza en lo terrible de la disolución.

También encontramos el lamento por el fin *vilgar* y fisiológico más inmediato: «De donde este mal paso, este momento / que precipita...», «La hojarasca me dé su cubrimiento», como ocurre en XI (p. 47), cuyos tercetos leen:

Con qué me vestiré para el rocio
madrugador, si al alba aún hace frío.
De soledad ya voy más que vestida.

Morirme para dar en puro hueso,
qué pena da morirse para eso,
inevitable muerte de por vida.

La desnudez que ha ido describiéndose en los sonetos anteriores, la ausencia de todo lo accesorio, queda aquí resaltada en esa interrogación del primer terceto, pero más allá del fatalismo destaca la centralidad y la solidez total de la muerte del yo, es decir, individual y la identificación romántica o neo-romántica de la muerte como la consecuencia más intensa y culminante de la propia vida. También esta insistencia en el rechazo de la muerte como un «suceso», el énfasis en el propio yo, en la vida y su final tienen que ver con los planteamientos de Herdenger y su sistema de «ser» y «tiempo».

En cualquier caso, Trina Mercader define de manera explícita por primera vez en esta segunda parte, en el soneto XII (p. 48), qué sea el morir:

Morir es este pasmo que se posa
con plenitud de vuelo en todo, y prende
las débiles hogueras con que enciende
la llamaraada oculta en cada cosa

Morir es esta fría mariposa
con revolver de pájaro, que tiende
sus alas a la altura y que desciende
sin alas ya, sin aire, silenciosa.

De comedido paso va calzado
quien anda tan seguro por la pena
que todo lo da suyo por senado.

Morir, revuelo apenas, quién te mueve.
Que escucho, desolada, cómo sueña
por una eternidad tu paso breve.

El abandono de lo macabro parece consecuente si morir es «revuelo apenas» y es que una concepción *auténtica* o *verdadera* de la muerte fortifica la conciencia de la propia finitud, la necesidad de consuelo y esperanza ante la desaparición, porque sin finitud no hay *verdad* y estas son nociones claves en Mercader.

El último soneto de este bloque o parte, el XIII (p. 49), condensa los sentidos, mejor, la vulnerabilidad de los sentidos con que se ha ido presentando a la muerte, funciona casi como epílogo en el que luz, dolor, polvo, ceniza, piel y huesos descansan por fin en una especie de fenomenología de la esperanza... *desesperanzada*:

Silente, a toda sombra, deslustrada
la luz y en lucha con su propio tienro,
esto que fue dolor en su momento
corre a su polvo ya. Pared y espada

le cierran, ay de mí, la retizada,
lupan dolor que fue y el desaliento
planta bandera al aire, polvo al viento,
que en la ceniza da su llamaraada.

Los huesos, tras la piel, suspiran, sueñan
inevitablemente vibradores
porque se purifican y azucenan.

Oh, libres, salvos, casi alado peso,
si ayer, tan sólo ayer, sustentadores,
hoy nítidos yacientes, exprofeso.

La exposición o enunciación de la disponibilidad ante la muerte fundamentan la naturaleza humana en la cotidianidad en este mundo, en la conciencia de «sustentada» de la desaparición y el extrañamiento: la necesaria condición de la «caída» y el «desaliento», ese *pallio* neorromántico, conducen a un habla única, una estética que tiene como fin el silencio, una especie de límite trascendental que es imposible superar desde el racionalismo. Aunque estos poemas van más allá de un *ars moriendi*, en realidad suponen lo penúltimo de lo último, pues en ese horizonte último encontramos la presencia del Ser.

En este segundo bloque, los sonetos sobre la muerte parecen establecer un diálogo entre ellos, habría una suerte de plan establecido o, al menos, si una coherencia en el sentido y disposición de los poemas en una proyección de *lingüajes* ideales, algo insinuado ya en la primera parte, disposición que en *clave ascética* iría *in crescendo* hasta llegar a Dios en la última parte, con esa aceptación o presencia el enunciado o el poema puede expresar una nueva exigencia: aquella que no tiene correspondencia con ningún hecho en el mundo de la cotidianidad. En efecto, en el último bloque, dedicado a Dios, el morir cobra otra dimensión de sentido: como pretexto necesario, paso indeclinable, para llegar a Dios, como leemos en el primer soneto (p. 53):

Morir es un pretexto para verte
Que si vivo muniendo de manera
latente, por de dentro y por de fuera,
me muero a voluntad, por conocerle.

Hasta ahora, la muerte se había visto o leído en un sentido estrictamente físico (o casi, es decir, metafísico), más como un desposeimiento del propio cuerpo, previa desnudez, y una unión con la tierra, sin más; pero ahora la voluntad de morir se explica sólo por el deseo de contemplación divina y un concepto de eternidad que reformula (y aquí Mercader enlaza este bloque con el primero en un afán por cerrar lo cíclico) el propio concepto de vida:

Eternamente vive quien de muerte
viviera, me dirás. Y en esa espera
me moriré de muerte verdadera,
de tránsito hacia ti. Que voy de suerte

si puedo penetrar, con tu permiso,
donde la vida es siempre viva, illesa
de desmoronamiento y compromiso.

Pérmeme morir, que voy transida
de eternidad. Y, fiel a tu promesa,
nada muere en lo eterno. Todo es vida (p. 53).

Es decir, a la dimensión de la segunda parte del poemario, basada en la desintegración misma del cuerpo, se une otra dimensión: en este caso, trascendente... Pero, lejos de centrarse el yo poético en consideraciones morales sobre la muerte en este tercer bloque, en los límites del mundo, ofrece una galería de escenas en las que el panfletismo es la nota dominante en todas ellas. Lo importante es la presencia de este Dios particular, heterodóxo a veces, que inunda el mundo del yo poético femenino que protagoniza los doce sonetos de que se compone esta última parte. En el soneto II (p. 54), por ejemplo, la espera de Dios, cuyo nombre no se explicita en ningún momento, sirve como punto de partida:

La esperanza me ha puesto verde el traje
y el insomnio rebasa mi medida.
Te espero desde el punto de partida
y, andén de ti, te espero: fin de viaje.

Por esperar cambio de paisaje
y estoy, como quien dice, sin salida.
Hablo para callarme de por vida,
que yetro venga o vaya, suba o baje.

Es la gramática de un lenguaje concreto que recurre a metáforas en las que la lógica de los juegos de ese lenguaje se hagan evidente y destruyan lo herméutico o enigmático, de ahí que el tú, también espere, «salvándose la muerte a tu manera, / mantenedor de miradas y distancias». Y el poema concluya: «Y entre los dos un tiempo que se obstina, / seguro servidor de su ruina, / llámándole a las pérdidas ganancias». Las reglas de la comunicación lingüística cotidiana se superan por el impulso de trascendencia que se pretende.

El soneto III (p. 55), «Por los adentros vas, por las afueras», mantiene el juego de paradojas y antítesis que constituye una de las claves de este poemario. Las siguientes estrofas visualizan este aspecto:

Como si puestro a hablar, contradijeras
lo que callando dices de algún modo,
porque te callas y, callando y todo,
dicen y te desdient tus maneras.

Te quedas si te vas, y tan presente,
que doy contigo cuando ya te has ido,
difícil Dios de búsquedas y encuentros.

Qué oscura va tu mano por mi frente,
que no te entiendo ido ni venido,
por las afueras ni por los adentros.

Este «difícil Dios de búsquedas y encuentros» es al que el yo poético femenino trata de aproximarse a través de un tipo de escritura que signifique lo mismo que quiere o aspira a definir, es decir, una aproximación a lo inefable o a un concepto de la divinidad que intenta develarse o descifrarse. Se abandona el atomismo de los enunciados elementales que *reflejan* hechos y se sustituye por la trascendencia del lenguaje ordinario. Es una tarea imposible, abocada al fracaso, y de ahí que la recurrencia a la paradoja, a la contradicción, a la antítesis sea el recurso preferido por la poeta.

Para intentar aprehender esta esencia divina, la clave estaría en el *nombre*, como en el soneto IV (p. 56): «Digo de ti, te nombro y, a sabiendas, / desordeno tu nombre entre los días». Y, para el acrecentamiento, vale todo, incluso una dosis adecuada de paganismo:

Paganamente gusto tus haciendas,
Deambuladora de tus geografías,
ardo y desando la tristeza. Flas
a tales singladuras tales nendas.

Desde luego, parece que el lenguaje fiscalista solo se logra en la conexión entre temporalidad y comprensión del sentido, en la univocidad o exactitud de la tradición lingüística, por eso los tercetos leen:

Si sabes que te sé, por qué no invadas
chatura de tan vanas soledades
que a ti se te entrega, que de ti se esconde.

Qué extraña sed te nutre de mi olvido,
pregunto, te pregunto, sin sentido.
Y una infinita espera me responde. (p. 56).

Pero a la búsqueda de Dios se opone el ocultamiento de este, su silencio sólo quebrado por el desciframiento de otros signos naturales: la «sombra» o «tus maneras» del soneto V, que repiten su sonido que «por el ámbito virgen del oído / se despartama en flor, aunque no quieras» (p. 57). De ahí que la atención de la protagonista por el paisaje natural que la rodea sea tan vehemente, tan necesaria, porque los gestos mínimos, los elementos más insignificantes, son portadores de un significado *divino* que hay que saber descifrar o leer: Y la paradoja prosigue en los tercetos:

De luz y oculto cómo. Tan en vano
cegar la lluvia, henn la piel, la mano
del aire que me apresa avaramente.

En vano silenciarte, de qué modo,
los invisibles labios donde todo
sueña y resuena indefinidamente. (p. 57).

La trascendencia está más allá de la presencia, en el relativismo *alterado* por la visión subjetiva, en el re-conocimiento que muestra la presencia del

ruido que no puede aislarse o separarse del análisis verbal, de lo audible de la invisibilidad.

Esa es la razón de que encontremos más búsqueda y desorientación en el soneto VI, quizá una manera de sobrepasar la dimensión de los juegos de lenguaje en que están conectados:

Detrás de ti, por dónde (no sabría
decir por qué paisajes), soterrada,
tropezadora en todo, dando en nada
por culpa de mi propia nadería,

anduve buscadora. Se diría
que, perseguido huyente —desmandada
mi búsqueda de ti—, desorientada
me llevas por tu mar a sangre fría.

La capacidad de una comunicación más allá de una acción de búsqueda común es una actualización del *nombrar* cuyo éxito radica en que la enunciación muestre lo deseado por el yo en una retórica alternativa:

Ahogada en lo profundo, mar adentro,
toco la luz, el fondo de la hondura,
buscándole salidas a tu encuentro.

Y a duras penas, por mi pena entiendo
que en luz se precipita esta locura
desde la sombra en que me voy muriendo. (p. 58).

De nuevo el juego luz / oscuridad, identificados en Dios, que se oculta siendo luz y en la oscuridad inmensa ofrece la luz misma. De nuevo, pues, la antítesis en la que el ser y el sentido son inseparables y la contundencia del ritmo acercan a la esencialidad de una analogía en la que lo obvio y lo intangible constituyen elementos definitorios de esa retórica o estética alternativa que se enuncia en esta parte del libro.

A veces, esa búsqueda de la intangibilidad se convierte en infructuosa, ese desasosiego se vuelve desorientación, aunque la clave se encuentra en el lenguaje, en las palabras exactas, aquellas que no están desgastadas o agotadas y el soneto VII «De tránsito la sombra, la tristeza» (p. 59), presenta un segundo cuarteto significativo en este sentido:

Mediodía de mí, la vida empieza
pasma de plenitud, quién lo diría,
cuando a morir me daba y me moría
de toda muerte de naturaleza.

A pesar de todo, la desorientación domina, ante lo que el yo femenino pide ayuda, como leemos en los tercetos:

Tú que me ves, da nombre a todo esto
que me violenta así cuando responde
lo que a tan leves leyes va dispuesto.

Que yo no sé decir el cómo y cuándo
del apoyar el pie sin saber dónde,
ni el ir dormidamente despertando. (p. 59).

La fuerza generadora de una nueva gramática, de una comunicación o poesía que busca el entendimiento con los otros se logra en la *dejación*, en la *verdad* de una enunciación que no tiene que ver con el yo, sino con un tú trascendente que puede y debe tomar la iniciativa del *nombrar*, el espacio de aparición en el poema.

La nueva dimensión espacial es evidente en el soneto VIII «De quién, sino de ti lo que llegara» (p. 60) donde la forma lingüística, la dimensión técnica del soneto se despliega en un nominalismo dinámico y conformador de un existencialismo indispensable para el yo:

De quién, sino de ti lo que llegara,
que yo tan sólo esperarme sabía.
(Y cómo no esperar, cuando tenía
por esperarte todo el sol de cara).

Pero llegabas tú. Llegabas para
cederme claridad, alba sería
por donde amanecerme, tuya y mía
la alondra que tan dulce la anunciara.

Y esta nueva posibilidad de gramática y percepción, que el tópico de la alondra ya insinúa, adquiere pleno sentido en el terceto de cierre, cuando leemos: «Oh, Luz, oh, Viento dado a manos llenas, / invadiéndome toda, cuando apenas / te sabes y te sé recién llegado». La inmanencia del habla funda la praxis de la revelación, la suficiencia fenomenológica en estructuras de intersubjetividad trascendentes.

El soneto IX «Anduviera perdida de camino», (p. 61), que remite directamente a Juan de la Cruz, plantea de nuevo la búsqueda y el encuentro, la desorientación y la seguridad o certeza del camino, etc.:

Anduviera perdida de camino
para volver a hallarte, a recobrarte,
perdizida a sabiendas, y encontrarte
Señor y Dueño tú de mi destino.

Llorosamente iría por mi sino
con el silencio a punto de nombrarte,
atravesándote de parte a parte
con mi temor adrede, clandestino.

La cercanía del yo a esa presencia de la divinidad se manifiesta, sostiene y revela en la inseguridad y en la paradoja del *estado de presencia*, en la sustancialidad de la iluminación de un destino que fundamenta el proceso de fusión en el regreso y en la finalidad de la *verdad* del auténtico ser: «Y al fin —por dónde, cómo—, yo te hallara / velado y desvelado bajo el velo» (p. 61),

esto es, Mercader puede distinguir el ser, la divinidad o su presencia, más allá de la artificialidad o desorientación de la propia existencia.

De esta manera, el enfrentamiento de contrarios parece ser la mejor vía para alcanzar lo que se busca, es decir, lo inalcanzable o Dios, en un sentido indefinido y abrumadoramente presente, en una suerte de lucha constante, con su doble asunción de opacidad y obviedad, de ascetismo, como leemos en X (p. 62):

Violentamente vivo en la dulzura,
tú sabes cómo, en tránsito silente
de la esperanza al llanto, el tierno puente
que me sostiene en vilo pura, impura.

De mansedumbre tengo la figura,
pero no más por más que me lamente.
Que soy, como tú sabes, de repente
brutal de fondo, misera de altura.

Me vieras, ay de mí, porque me dieras
pie para penetrar en tu costumbre
con la violencia con que me derramas.

Me dieras a tener, me lo cedieras,
sabiéndote dulzura y mansedumbre,
tu corazón violento, siempre en llamas.

La mezcla y la aparente confusión se presentan conjuntamente, pero las sutilezas semánticas del poema en esta gramática de la esencia disponen una experiencia fuera de lo cotidiano o común. Si el sentido de la palabra Ser o divinidad se ha desvanecido o, mejor, se muestra como indefinido, la aprehensión que tiene que realizar el yo se produce como una certidumbre y en ella la lógica formal o el irracionalismo son condicionantes necesarios.

En el penúltimo poema, XI (p. 63), destaca, en esa suerte de *in crescendo*, la claridad, la luz, la nitidez, cada vez mayores, a medida que la unión-encuentro-contemplación se aproxima:

Venid a ver, criaturas de la aurora,
cómo fluye la luz, la hiriente trama
que anida en mí, la claridad de llama
que en mí, temblando, queda y se demora.

De claridades voy suspiradora
por quien así me busca y me reclama,
por quien en vientos altos desparrama
mi condición sombría, delatora.

De nítida presencia me adivino
sí, compartida el alba, se me vierte
por la mirada en vuelo, en canto, en trino.

Que el trance de la luz me tiene asida
de tal manera y modo, de tal suerte
que voy por toda noche amanecida.

Este juego con la luz interior y la noche oscura iluminada por el yo interior no puede sino remitir a la tradición áurea, pero el texto va más allá, hacia esos planteamientos rigurosamente coetáneos a Trina Mercader en los que las palabras son algo más que palabras, esto es, la perspectiva de la enunciación propone una nueva predicación, un nuevo tipo de gramática: la posibilidad de nombrar la diferencia y su responsabilidad. El poder del lenguaje es hacer accesible el proceso de fusión del yo con el ser en una poesía de lo «pensante» que determina el valor del problema del ser y asegura la supervivencia del hombre moderno. De aquí que la cuidada selección de las palabras prepara al lector para coronar la *cumbre* que supone el último soneto, XII (p. 64), un texto que retoma la fuerza característica de este yo femenino que ha ido madurando y, sobre todo, ejercitando una nueva manera de nombrar en estos sonetos y ha adquirido seguridad, certezas y es capaz de enunciar de esta manera:

A sangre y fuego voy, a vida o muerte
desde que te comparto y te convivo.
Vivirte es este tiempo combativo,
dominador, que me rebosa y vierte.

Saberte me transforma, me convierte
de dentro a fuera en llama, en corrosivo,
violento corazón definitivo
precipitado en lágrimas, inerte.

Y no poder entrar a saco en todo
transfigurando el vano, el dulce pecho
donde no estés hiriendo de algún modo.

Y ser tan sólo llanto, voz que llora.
Que a tanto duro acoso y tanto acecho
tan sólo soy angustia lloradora.

La seguridad del «tiempo combativo», de ese «violento corazón definitivo» desencadena las lágrimas, la imposibilidad de decir de otra manera: «Y ser tan sólo llanto, voz que llora». Parece que los sonetos anteriores hubieran sido construcciones necesarias, imprescindibles para poder alcanzar este estado de madurez, en el que la lucha adquiere todavía mayor vigor, es la expresión de la convicción detenidamente meditada en la que se confirma el lazo o relación entre la seguridad de la fusión y el discurso poético: al tiempo que Trina Mercader *sale* hacia esa posibilidad de fusión, la escritura se encuentra a sí misma en el límite del lenguaje.

La atención a una teología de la decisión poética muestra una vertiente u orientación cristianas contra el universo coetáneo de las ideologías laicas.

Trina Mercader tiende a liberar el llamamiento existencial del aparato mítico, incluso bíblico, en una creencia de superación que sostiene su verdad en una técnica poética que enuncia el dominio de lo ideal sobre lo real. Claro que este cristianismo latente, sin Jesucristo, será sobre todo la articulación de un idealismo que se manifiesta en la posibilidad de la belleza, en la nueva enunciación de una poesía singular, que ejerce una nueva *parábola* de modernidad.

VI. CONCLUSIÓN

Si volvemos al plantamiento inicial, en un *juego* que tanto apreciaba y utilizaba Trina Mercader, podríamos entender términos como límite, imposibilidad, supresión, etc., algo que hemos puesto en evidencia al asumir que, en tiempos *menesterosos* como los que le tocó vivir, no singularizan tanto un caso aislado como el que nuestra escritora puede ejemplificar, cuanto muestra el *papel ausente* de la mujer en el discurso poético de posguerra, es decir, la necesidad de re-visión y re-plantamiento sobre algunos nombres que han aparecido en nuestra aproximación: Felicidad R. Serrano, Estela Millet, Antonia Coslado Arévalo, María Eugenia de Mergelina, María Gracia Ifach, Carmen Conde, Concha Zardoya, Raquel Salama, Mercedes Chamorro, Celia Viñas, Ángela Figuera Aymerich, Susana March, Pino Ojeda, Matilde G. de Lloria, María Frau Alou, Isabel de Ambía, Carmen Martín de la Escalera, Clemencia Laborda, Alfonsa de la Torre, Dolores Catarino, Remedios de la Bárcena, Pura Vázquez, Mercedes Chamorro, María Dolores de la Fe, Ana-Ínes Bonnin Armstrong, María Castanyer, Encarna Romera, Dora Baccica, Aminia Loh o Angelina Gatell. Y es que el *acomodo* de los acercamientos críticos al uso no sólo insiste en el canon reiterativo de lo *inteligible* o fácilmente asimilar y asimilable, sino que *lee* hasta el *infinito* el mismo *texto* como si el *objeto* de estudio fuese inamovible en la ignorancia, esto es, lo que señalamos es que la ausencia de Trina Mercader no es única, hay que *tomar en serio* el discurso crítico sobre poesía española de posguerra y mostrar que está dominado por la *superficialidad* de una materialidad distorsionada, a veces por la repetición, a veces por la simple ignorancia y que parece no poder *distraerse* en la necesidad de nuevos análisis, recopilaciones o re-plantamientos.

Claro que posibilitarlos requiere algo que la propia Trina Mercader reclamaba a finales del año 1955, en *Al-Motamid*, núm. 32, cuando reivindicaba que Celia Viñas —su amiga muerta dos años antes— debería «ser fielmente comunicada» (p. 12); hoy podemos solicitar lo mismo para nuestra escritora, aunque muchos años después de su desaparición: la necesidad incuestionable de una edición de sus textos.

Por lo demás, el imaginario trazado en *Al-Motamid* no es producto de una sola mujer como Trina Mercader, pero sí estuvo impulsado y mantenido por su fuerza y empeño personal, especialmente ese proyecto de lírica oriental que vislumbra una de las paradojas claves de esa revista: cómo la dureza de lo real puede propiciar percepciones, hacer accesibles nuevos sentidos para que la lengua illustre esa experiencia de nostalgia en lo diferente, en lo que hemos denominado *alteridad*, en su variación y, a veces, en su inseguridad. Esta dirección destaca, sobre todo, porque se re-vuelve contra las cárceles que el discurso poético de los años cuarenta y cincuenta pretende imponer y se sitúa en la posibilidad misma del nombrar, quizá en la dispersión de tensiones, pero también en la utilización del deseo, en la *desertización* de esos paisajes en los que soledades, luces, abismos, límites... caracterizan un canto que asume riesgos y provoca la reacción de una novedad incuestionable.

En cualquier caso, Trina Mercader no se puede reducir a esa *exterioridad* de *Al-Motamid* y esa apuesta por una lírica oriental. Acabamos de explicitar también cómo se vuelve hacia una interioridad cada vez más solipsista y exigente, lo que explica su apuesta por una poesía originaria y apenas publicada excepto en sus colaboraciones y los tres libros que acabamos de analizar, quizá de acuerdo con el rigor extremo que pedía en las críticas de poetas en las últimas reseñas que incluyó en su revista o cuando era consciente —más allá del léxico de la generosidad— de que las palabras no servían, no explicitaban el espacio de la belleza y traicionaban el hecho de que una lengua es estética o bella cuando es la lengua propia, singular o diferente.

Desde luego, su producción no es un conjunto cerrado: no ya porque habría que analizar o tener en cuenta sus libros preparados e inéditos a los que no hemos tenido acceso, sino porque los textos muestran la posibilidad de sorpresa, esto es, su necesidad de originalidad; su rigurosa observación, es decir, su continua lectura de la tradición poética; y su irrealidad, esto es, el rigor del abismo, esa autoexigencia continua para con ella misma y su escritura que la conducen irremediabilmente al silencio.

Sin embargo, el horizonte producido en esta obra es de una linealidad imposible: como se sabe, un horizonte no puede alcanzarse nunca, pues en tanto que se alcanza deja de ser horizonte. Esto es, los libros de Trina Mercader se muestran como *tensión* y, en cierto modo, ofrecen una «salvación» del abismo, puesto que parten de una sugerencia de lo real, de ese fenómeno cenestésico que comentábamos para llegar a establecer una ontología poética, esa inmanencia de lo real que conduce la escritura a una trascendencia del yo y a un proceso de fusión cuasi-desgarrado, de ahí la presencia

obsesiva de la muerte o esa tensión trágica por concebir y lograr una dicción nueva, un proceso de *a-létheia* o desvelamiento, en que paradójicamente el soneto adquiere una importancia decisiva. La tensión poética de la diferencia, del reconocimiento del ser y la angustia de la dispersión en ese más allá continuo de un lenguaje que pretende construir una nueva gramática, la de poder decir una realidad que sólo es trascendente o *verdad* en tanto que se sitúa más allá de sus propios límites.

Conforme Trina Mercader avanza en su nivel de autoexigencia y asume como único camino la autocrítica y el rigor de la eliminación o destrucción de sus propios textos, su yo se obliga a desligarse del propio interior para situarse en la *ensoñación* de la fusión. De esta forma, la presencia de ese ser trascendente obliga a salir de sí misma, es decir, situarse *fuera* de la realidad como único modo de *estar* en la realidad... una imposibilidad que se *salva* en la poesía, en el impulso de la ensoñación trascendente, en un vacío absoluto y en su silencio. Progresivamente Trina Mercader va descubriendo los espacios del silencio, aquellos que están conformados por esas cuatro nociones básicas del callar, admirar, del secreto y el olvido.

En primer lugar, el silencio es la imposibilidad de nombrar, es decir, es la ausencia de expresión, por tanto una especie de *castigo*, aunque, si se enuncia como deseo, la poesía es tensión expresiva. En segundo lugar, el silencio puede ser consecuencia de la admiración y Trina Mercader admiraba a escritores en los que esta noción silenciosa o *balbuciente* es decisiva (Juan de la Cruz, por ejemplo), aunque también es consecuencia de la interrogación, de esas preguntas trascendentes que no acaban de eliminar la posibilidad de expresión o enunciación. En tercer lugar, el silencio viene impuesto por lo inaprehensible del misterio, por su secreto, es decir, por la *discreción* y Trina Mercader optó por instalarse, a partir de 1958 y hasta su muerte, en el apartamiento absoluto de su necesidad de escribir y decir en la soledad radical. Y, en cuarto lugar, como consecuencia de todo lo anterior, el silencio propicia el olvido, ese instalarse en la rutina y la quietud de un descanso que conduce a una escritura *secreta*, al esfuerzo de una escritura *escondida* o *interior* frente al ruido de lo real, conduce a ese *ars oblivionis* en el que conscientemente se instala nuestra escritora.

En cualquier caso, su curiosidad, su capacidad de abstracción, de proyección hacia el *interior* y su sentido del lenguaje y de lo poético como testimonio y, sobre todo, su *invención* del sujeto en una estética o retórica diferenciada en el desasosiego del yo femenino hacen de ella una poeta que, en un horizonte imposible, trazó el deseo, propició un proyecto de modernidad e impuso una voz *borrada*, sí, pero imborrable, de imprescindible lectura como hemos tratado de demostrar.

A pesar de todo, leer a Trina Mercader como hemos hecho no deja de situarnos en el *fracaso*: el canon no se modificará, el sueño de una nueva retórica no logrará esa modificación necesaria..., pero ese futuro programado en el discurso crítico, deducible del presente, propio de una ideología dominante y dominada por la debilidad del no-sentido, quizá pueda di-

solverse en un *acaecer*, en un *ac-cadere*, es decir, en un 'caer hacia', en un precipitarse hacia la nada y, precisamente ahí, encontrar los textos de la *promissio inquieta*, la esperanza del *cor inquietum* o los textos de Trina Mercader.

VII. BIBLIOGRAFÍA

VII.1. OBRA DE TRINA MERCADER

VII.1.A. Libros

Pequeños poemas [publicado con el pseudónimo de TÍMIDA]. Alicante: Col. Leila, 1944.
[núm. 11]
Tiempo a salvo. Tetuán: Itimad / Al-Motamid, 1956.
Sonetos ascéticos. Barcelona: El Bardo, 1971.

VII.1.B. Relatos

«Mercado de mujeres», en *16 Relatos. Antología de prosistas granadinos*. Ed. Carlos VILLARREAL y Pres. Andrés SORIA. Granada: Colección Hombres y Caminos, 1965, pp. 133-142.
«Una calle del barrio moro de Larache», *Turia*, 37 (junio 1996), pp. 66-68. Luego recogido por Jacinto LÓPEZ GORGÉ en su *Nueva antología de relatos marroquíes*. Granada: Port Royal, 1999, pp. 45-47.

VII.1.C. Poemas

«Dos poemas: «Interior» y «Horizontal», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 1 (marzo 1947), p. 7.
«Vegetal», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 2 (abril 1947), p. 3.
«Cuatro sonetos a nuestra ciudad», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 3 (mayo 1947), p. 6.
«Pueblo mío», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 5 (julio 1947), p. 3.
«Paisaje Occidental (Décimas)», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 6 (agosto 1947), p. 6.
«Silencios», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 7 (septiembre 1947), p. 5.
«Cuatro sonetos», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 8 (octubre 1947), p. 5.

- «Oculto anhelo», *Verbo. Cuadernos Literarios*, [sin numerar] (octubre-noviembre 1947), p. 11.
- «Visita», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 9 (noviembre 1947), p. 5.
- «Dejad que el agua...», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 11 (enero 1948), p. 6.
- «Adivinada», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 13 (marzo 1948), p. 4.
- «Poema de nuestro tiempo», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 14 (abril 1948), p. 5.
- «Muchacha alerta», *Rafz*, 2 (junio 1948), p. 7.
- «Muchacha» y «Primer llanto», *La Isla de los Ratones. Hojas de Poesía*, 2 (1948), pp. 21-22.
- «Ruego», *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, 32 (1948), p. 684 de la ed. facsímil publicada en León: Espadaña Editorial, 1978.
- «Galicia Siempre», *Alba. Hojas de Poesía/Follas de Poesía*, núm. 5 (1948-1956), p. 21.
- «Oración» y «En el misterio», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 16 (mayo 1949), p. 6.
- «Elegía a Motamid», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 17 (junio 1949), p. 2.
- «Muralla», «Entrega», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 18 (julio 1949), p. 4.
- «Todo está abandonado» y «Los demás», *Manantial*, 1 (1949), p. 14.
- «A un almendro que me sonreía» y «Joven yerba», *Manantial*, 3 (1949), p. 9.
- «Lago», *La Isla de los Ratones. Hojas de Poesía*, 8 (1949), p. 66.
- «Rozando a Dios», *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, 41 (1949), p. 867 de la ed. facsímil publicada en León: Espadaña Ed., 1978.
- «Ciudad nueva», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 20 (abril 1950), p. 5.
- «Pequeña fuente», *Caracol*, 1 (abril 1950), p. 8.
- «Renuncia», *Alor. Hojas de Poesía*, [s/n] (junio 1950), s/p, pero p. 13 o p. 15.
- «Dios», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 21 (julio 1950), p. 6.
- «Milagro de la rosa», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 22 (septiembre 1950), p. 6.
- «Ballet-Generalife», *Molino de Papel. Revista de Poesía*, núm. 2 (verano 1954), p. 2.
- «Desde mi muerte», *Espadaña. Revista de Poesía y Crítica*, 48 (1950), p. 1028, de la ed. facsímil.
- «Me mirabas», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 23 (junio 1951), p. 6.
- «Dios viene sobre el mundo», *Manantial*, 6 (1951), p. 8.
- «Río en la noche», *Alcándara*, 1 (1951), p. 15.
- «El hombre», *Ámbito. Cuadernos de Poesía y Polémica*, 1 (1951), p. 15.
- «Pueblo mío», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 24 (junio 1952), p. 5.
- «Fuimos todos nosotros», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 25 (marzo 1953), p. 8.
- «Hombre del Rif», *Ketama*, 1 (julio 1953), p. 9.
- «Olvidemos», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 26 (agosto 1953), p. 10.
- «A un hombre de Marruecos», en *Premios «Marruecos» y «Al-Magrib» de Literatura*. Tetuán: Instituto Muley El-Hasan, 1953, pp. 15-18.
- «Una libélula se posa sobre un junco», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 15 (enero 1954), s/p.
- «Oh tú, que así me invades», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 27 (febrero 1954), p. 11 [pero no aparece p. en la ed. digital].
- «La Danza», «Veinte años», «Defensa», «Dime», *Poesía Española*, 26 (febrero 1954), pp. 4-5.
- «Hay una rama sobre el río», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 18 (abril 1954), s/p.
- «Poema» [«Mayo de los amantes...»], *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 22 (agosto 1954), s/p.
- «Yo soy esa muchacha...», *Cántico*, 3 (agosto-septiembre 1954), [p. 196].
- «Aunque tuviera que vivir...», *Cántico*, 3 (agosto-septiembre 1954), [p. 196].
- «Abril», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 28 (septiembre 1954), p. 6.

- «Piropos a Málaga la niña», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 24 (octubre 1954), s/p.
- «Vísperas del niño», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 26 (diciembre 1954), s/p [en el suplemento «Navidad, 1954»].
- «Dos sonetos a un páramo» [«Por tu silencio voy serenamente» y «Oh, tú, que me circundas con tu aliento»], *Rocamador. Revista de Poesía*, 1 (enero 1955), p. 5.
- «Tres poemas a una sola ciudad: A Larache», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 31 (junio 1955), p. 10-11.
- «A Celia muerta», *Poesía Española*, 42 (junio 1955), pp. 4-5.
- «Canción para que vuelva Celia», *Poesía Española*, 42 (junio 1955), p. 5.
- «Soneto» [«A vida voy sin tregua ni reposo...»], *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 35 (septiembre 1955), s/p.
- «Torre de Dios», *Ixbillah. Letras y Artes*, núms. 7-10 (verano, otoño, invierno y primavera de 1955 a 1956), p. 34.
- «Quién dijo que mis manos», *Gánigo. Poesía y Arte*, núm. 19 (enero-febrero 1956), s/p, pero p. 3.
- «Ciudad de carne», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 33 (enero-marzo 1956), p. 8.
- «Dentro de mí está Dios», *Gánigo. Poesía y Arte*, núm. 21 (mayo-junio 1956), s/p, pero p. 1.
- «Potente sí», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 50 (diciembre 1956), s/p.
- «Elegía» y «En recuerdo de mi abuelo, el Tata Guija», *Caleta*, 11 (1956), pp. 6-7.
- «Oración por la vida de Ana», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 75 (enero 1959), s/p.
- «Poema» [«Te pregunto por el arco de humillación»], *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 81 (julio 1959), s/p [fechado en junio 1959].
- «Soneto del hombre», *Platero*, 14 (febrero 1959), s/p.
- «Villancico de la nieve», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 98 (diciembre 1960), p. 21.
- «Sonetos ascéticos» [«Rebelde va lo efímero. Diría...» y «La esperanza me ha puesto verde el traje...»], *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 103-104 (mayo-junio 1961), pp. 32-33 [fechados en Granada, 1960].
- «Otoño», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 138-139 (abril-mayo 1964), p. 31.
- «Un Albayzín de lluvia», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 149-151 (marzo-abril-mayo 1965), p. 39.
- «De la nieve», *Gánigo. Poesía y Arte*, núm. 56-57 (1967), s/p, pero p. 5.
- «Poema de la sierra increíble», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 216 (octubre 1970), pp. 13-14. Incluido más tarde en *Antología poética de Sierra Nevada*. Ed. Antonio GALLEGO MORELL. Granada: Universidad, 1973, p. 125-126.
- «De la nieve», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 229-230 (noviembre-diciembre 1971), p. 25.
- «Al Guadalquivir, desde Granada», *Caracola. Revista malagueña de poesía*, 238-242 (agosto-diciembre 1972), p. 55.

VII.1.D. Revista

Al-Motamid. Verso y Prosa (1947-1956). Edición en cd-rom dirigida por Abdelaziz CHAHBAR (Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán). Tetuán: Instituto Cervantes y La Casa de la Poesía en Marruecos, 2003. [En la edición digital no aparecen los números 32 y 33].

VII.1.E. Colaboraciones en prosa

- «Presentación», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 1 (marzo 1947), p. 2 [sin firma pero de Trina Mercader].
- «En busca de Marruecos», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 4 (junio 1947), p. 4.
- «Un nuevo Al-Motamid», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 10 (diciembre 1947), p. 2.
- «Al-Motamid: Primer Aniversario», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 12 (febrero 1948), pág. 2. [Firmado como Trinidad SÁNCHEZ MERCADER]
- «En busca de una nueva lírica motamidiana», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 15 (mayo 1948), p. 2.
- «A un paso de nosotros», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 19 (noviembre 1949), p. 7.
- «(Primer paréntesis)», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 29 [Homenaje a Celia Viñas] (octubre 1954), p. 3.
- «Vicente Aleixandre, niño», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 30 (diciembre 1954), pp. 3-4.
- «Presencia de Celia Viñas», *Al-Motamid. Verso y Prosa*, 32 (octubre-diciembre 1955), pp. 11-12.

VII.2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ÁGREGA, Fernando de: «Datos sobre las traducciones al árabe de la poesía española. La revista *Al-Motamid*», *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, XX (1976-1978), pp. 115-125.
- «Trina Mercader: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos», *Philologia Hispalensis* XIV, 2 [Homenaje a la profesora Eugenia Gálvez Vázquez] (2000), pp. 43-54.
- «Una mujer emprendedora en Marruecos: Trina Mercader», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección árabe-islam*, 52 (2003), 217-227.
- ALONSO, Dámaso: «Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina», *Al-Andalus*, VIII (1943), pp. 129-153 (también en sus *Obras completas*, V. *Góngora y el gongorismo*. Madrid: Gredos, 1978, V, pp. 261-292).
- *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969³⁴. (BRH.-Ests. y ens., 6).
- ALONSO CRESPO, Clemente: «De algunos silencios y olvidos de esta generación», en *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética 22 a 26 de octubre de 1991*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, pp. 85-100.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo: «La retórica del silencio», *Los Cuadernos del Norte*, 16 (1982), pp. 18-27.
- *La palabra del silencio. (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- AUGE, Marc: *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- AYUSO, José Paulino: *Antología de la poesía española del siglo XX. II (1940-1980)*. Madrid: Castalia, 1998.
- BALCELLS, José María: *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940-2000*. Cádiz: Universidad, 2003.
- BATLLÓ, José: *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo, 1968.
- BERNABÉ PONS, Luis F.: «Un manierismo para la poesía árabe medieval», en *Barroco*. Ed. Pedro AULLÓN DE HARO. Madrid: Verbum, 2004, pp. 197-216.
- BLACHERÉ, Régis: «Moments tournants» dans la littérature arabe», *Studia Islamica*, 24 (1966), pp. 5-18.
- BONET, Laureano: *El jardín quebrado. La Escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*. Barcelona: Nexos, 1994.
- BOUARFA, Mohamed: *Marruecos y España. El eterno problema*. Málaga: Algazara, 2002.
- BOUISSEF REKAB, Mohamed: «Literatura marroquí de expresión española», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 2005. Madrid: Instituto Cervantes, 2005, pp. 153-178.
- BRAVO NIETO, Antonio: *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1996.
- *Arquitectura y urbanismo español en el Norte de Marruecos*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2000.
- BURCKHARDT, Titus: *La civilización hispanodrábe*. Madrid: Alianza, 1999. (Ensayo, 36)
- CABRERA MUÑOZ, Emilio: «La explotación de los reinos de taifas», en *Historia de España de la Edad Media*. Coord. Vicente Ángel ÁLVAREZ PALENZUELA. Madrid: Akal, 2002, pp. 277-295.
- CALVO CARILLA, José Luis: «Manantial y Alcándara: dos insólitas aventuras literarias melillenses», *Manantial y Alcándara*. Edición facsímil. Melilla: Ciudad Autónoma, 1997, pp. 9-42.
- CANO, José Luis: *Poesía española contemporánea: Generaciones de posguerra*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- *Lírica española de hoy. Antología*. Madrid: Cátedra, 1975.
- CANO BALLESTA, Juan: *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.
- CARRASCO URGOTI, M.^a Soledad: «La figura de la cautiva en España. (Vida y Literatura)», en CARRASCO URGOTI, M.^a Soledad: *Vidas fronterizas en las letras españolas*. Barcelona: Bellaterra, 2005, pp. 19-34.
- CARVAJAL, Antonio: «Una mujer que se quiso alegre», *Granada Hoy* (jueves 24-3-05), p. 12.
- CASTELLET, José María: *Veinte años de poesía española 1939-1959*. Barcelona: Seix Barral, 1960. [Hay una segunda edición ampliada con variante en el título: *Un cuarto de siglo de poesía española 1939-1964*. Barcelona: Seix Barral, 1964].
- CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1965.
- CONDE, Carmen: *Poesía femenina española viviente*. Castilla: Ediciones Arquero, 1954.
- CORREA, Gustavo: *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Madrid: Gredos, 1980. 2 vols. (Antología Hispánica, 35).
- CORREA RAMÓN, Amelina: *Literatura en Granada (1898-1998). I. Narrativa y literatura personal*. Granada: Diputación de Granada, 1999.
- *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX)*. Diccionario-antología. Granada: Universidad de Granada, 2002. (Colección Feminae, 12)
- DEBICKI, Andrew P.: *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Barcelona: Júcar, 1987. (Los poetas. Serie Mayor).
- *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997. (BRH.-Ests. y ens., Manuales, 78).
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1978.
- *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos, 1985.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: «Los poetas españoles en 1950: consagrados, exiliados y jóvenes rebeldes», en *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*. Eds. Manuel José RAMOS ORTEGA y Ana-Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER. Cádiz: Universidad, 1995, pp. 15-39. (Cuadernos DRACO, 2).
- DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel y DÍEZ TABOADA, M.^a Paz: *Antología de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Istmo, 1991.

- DOZY, Reinhart. P.: *Historia de los musulmanes de España*. Madrid: Turner, 2004, 2 ts.
- El Bardo (1964-1974). *Memoria y antología*. Ed. José BATLLÓ. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 1995.
- ESPAÑA SÁNCHEZ, José: *Poetas del sur: Conversaciones en dos actos y un poema final*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- FERNÁNDEZ, Miguel: *Obra completa*. Ed. José Luis FERNÁNDEZ DE LA TORRE. Melilla: Servicio de Publicaciones de la Ciudad Autónoma de Melilla, 1997, 2 vols.
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo: *La novela en Marruecos, un nuevo género literario en el proceso de formación de una literatura árabe nacional, el papel de la crítica*. Madrid: Univ. Autónoma, 2000.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, José Luis y HOYOS RAGEL, M.^a Carmen: «Melilla y la literatura. Una aproximación a la realidad de la ficción o la ficción de la realidad», en *Historia de Melilla*. Dirs. Antonio BRAVO NIETO y Pilar FERNÁNDEZ URIEL. Melilla: Ciudad Autónoma, 2005, pp. 807-858.
- FLETCHER, Richard: *La España mora*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, 2000.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1971.
- GALLEGO MORELL, Antonio: «Poesía española de postguerra», en A. GALLEGO MORELL: *Diez ensayos sobre literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, 1973, pp. 215-237.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid: Cátedra, 1987, 2 vols.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás: *Recuerdos de una guerra romántica. La guerra de África de nuestros abuelos (1859-1860)*. Madrid: CSIC, 1961.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio: «Convencionalismo e insinceridad en la poesía árabe», *Al-Andalus*, V (1940), pp. 31-43.
- *Poemas arábigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959. (Austral, 162).
- *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'íd al-Magrib*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- GARCÍA HORTOLANO, Juan: *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus, 1970.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis: *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Diputación, 1986.
- GARULO, Teresa: *La literatura árabe de Al-Andalus durante el siglo XI*. Madrid: Hiperión, 1998.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1964.
- GÓMEZ-JORDANA SOUZA, Francisco: *La tramoya de nuestra actuación en Marruecos*. Málaga: Algazara, 2005.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José A.: *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona: Anthropos, 2002.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- GRANADOS, Vicente: «Interpretación de una década poética (1939-1950)», en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, 1987, IV, pp. 203-213.
- HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. Trad. José GAOS. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.²¹
- Historia de España de Ramón Menéndez Pidal*, dirigida por José María JOVER ZAMORA: *Los reinos de taifas. Al-Andalus en el siglo XI*. Coord. María Jesús VIGUERA MOLINS. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, VIII:I.
- Homenaje a Trina Mercader y la revista Al-Motamid* (18-20 de marzo de 2003). Casa Blanca: Instituto Cervantes de Marruecos, Cooperación Española Embajada de España, Ministère de la Culture du Maroc, Casa de la poesía de Marruecos, 2003.

- JIMÉNEZ, José Olivio: *Diez años de poesía española 1960-1970*. Madrid: Ínsula, 1972.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría: *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*. Madrid: Torremozas, 1987.
- *Poetisas españolas. Antología general (tomo III: de 1939 a 1975)*. Madrid: Ediciones Torremozas, 1998.
- Larache a través de los textos. *Un viaje por la literatura y la historia*, edición María Dolores LÓPEZ ENAMORADO. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004. (Consejería de Obras Públicas y Transportes).
- LEÓN, Encarna: «Grupo literario melillense de los años cincuenta», *Semana Literaria sobre la vida y la obra de Miguel Fernández (mayo 1995)*, pp. 13-27.
- LÉVI-PROVENÇAL, E.: *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. (Austral, 1161).
- Literatura árabe*. Madrid: Ibero-Americana, s. a. (Col. Joyas de la Literatura Universal).
- LÓPEZ ANGLADA, Luis: *Panorama poético español. (Historia y antología 1939-1964)*. Madrid: Editora Nacional, 1965.
- LÓPEZ GORGÉ, Jacinto: «Recuerdo a Trina Mercader», *Cálamo*, 2 (julio-septiembre 1984), p. 45.
- *La obra de Trina Mercader. Trina Mercader y su entorno marroquí*. Conferencia pronunciada el 18 de abril de 1985 en el Aula de Poesía de la Universidad de Granada.
- *Antología de relatos marroquíes en lengua española*. Pról. Antonio GALA. Ed. Mohammad CHAKOR y Jacinto LÓPEZ GORGÉ. Granada: IberoMagrib, 1985.
- «Revistas y publicaciones literarias en el Marruecos español», *Puerta Oscura. Revista de Ultramarinos*, 3-4 (1986), pp. 62-65.
- «Dos revistas hispanomarroquíes», en *Encuentros literarios: Marruecos-España-Iberoamérica*. Ed. Mohammad CHAKOR. Madrid: CantArabia, 1987, pp. 37-57.
- *Marruecos en la poesía española contemporánea*. Granada: IberoMagrib, 1990.
- *Nueva antología de relatos marroquíes*. Granada: Port Royal, 1999.
- LUIS, Leopoldo de: *Poesía social. Antología (1939-1968)*. Madrid: Alfaguara, 1965.
- MARCO, Joaquín: «La poesía española desde la guerra civil», en *Poesía española. Siglo XX*. Barcelona: Edhasa, 1986, pp. 119-156.
- MARTÍN CORRALES, Eloy: *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica. Siglos XVI-XX*. Barcelona: Bellaterra, 2002.
- MARTÍNEZ, José Enrique: *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid: Castalia, 1989.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro: «Notas sobre el tema árabe en la poesía española actual», *Cuadernos de la Biblioteca Española de Tetuán*, 3 (junio 1966), pp. 1-32.
- *Mundo árabe y cambio de siglo*. Granada: Universidad de Granada y Fundación El Legado Andaluz, 2004.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956. (Austral 1280).
- *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.²²
- *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. (Orígenes de la épica románica)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. (Austral, 190).
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio: «Aproximación al boom de la poesía femenina», en *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*. Ed. Luzmaría JIMÉNEZ FARO. Madrid: Torremozas, 1987, pp. 9-21.
- MERCADER, Trina: «Al-Motamid e Itimad: una experiencia de convivencia cultural en Marruecos» *Revista de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*, núm. 25 (enero-marzo 1981), pp. 76-81.

- ORTNER, Sherry B.: «Is Female to Male as Nature Is to Culture?», en *Women, Culture and Society*. Eds. ROSALDO & LAMPHIRE. Stanford: Stanford UP, 1974, p. 67-87.
- PALOMO, María del Pilar: *La poesía en el siglo xx (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1988. (Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 21).
- «Introducción», en Pedro A. de ALARCÓN: *Diario de un testigo de la guerra de África*. Ed. María del Pilar PALOMO. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. ix-LXXXV.
- PARIENTE, Ángel: *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo xx*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- PÉRES, Henri: *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo xi. Sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental*. Madrid: Hipérion, 1983.
- PINILLOS, Manuel: «Literatura marroquí. Hacia una poesía de Marruecos. Noticias y comentarios sobre el tema», *África*, año VII, n.º 105, 1950, pp. 14-16.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis: *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología*. Madrid: Almar, 2002¹.
- PUERTA VILCHEZ, José Miguel: *Historia del pensamiento estético árabe. (Al-Andalus y la estética árabe clásica)*. Madrid: Akal, 1997.
- QUANCE, Roberta: «Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres», *La Balsa de la Medusa*, 4 (1987), pp. 73-96.
- «Hago versos, señores...», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 1998, v, pp. 185-210.
- RAMOS, Vicente: *El mundo de Gabriel Miró*. Madrid: Gredos, 1970². (BRH.-Ests. y Ens., 74).
- RAMOS ORTEGA, Manuel José: *La poesía del 50: Platero, una revista gaditana del medio siglo (1951-1954)*. Cádiz: Universidad, 1994.
- «Literatura, grupos y revistas del medio siglo», en *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*. Eds. Manuel José RAMOS ORTEGA y Ana-Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER. Cádiz: Universidad, 1995, pp. 41-52. (Cuadernos DRACO, 2).
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen: *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo xx (1900-1950)*. Sevilla: Renacimiento, 2000.
- RIBES, Francisco: *Antología consultada*. Valencia: Marés, 1952.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *La poesía, la música y el silencio: de Mallarmé a Wittgenstein*. Sevilla: Renacimiento, 1994.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesáreo: *De un lugar a otro*. Barcelona: Lumen, 1973.
- R[ODRÍGUEZ] SERRANO, Felicidad: *El alma del corazón*. Pról. de Rodolfo SALAZAR. Madrid: José Murillo, 1933.
- *Cuentos del aire, de la tierra y del mar*. Madrid: Hernando, 1947.
- *¡Cumbres...!: poesías*. Madrid: Tall. Ferga, 1935.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio: *Elogio de la diferencia*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1997.
- RODRÍGUEZ TITOS, Juan: *Mujeres de Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1998.
- ROMANO COLANGELI, María: *Voci femminili della lirica spagnola del '900*. Bologna: [Casa Editrice prof.]Riccardo Patron, 1964.
- RUBIERA MATA, María Jesús: *Literatura árabe clásica: desde la época preislámica al Imperio Otomano*. Alicante: Universidad, 2005^{1, 1999}.
- RUBIO, Fanny: *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner, 1976.
- y FALCÓ, José Luis: *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1981.

- RUIZ SORIANO, Francisco: *La poesía de postguerra (Veinte poéticas de la primera promoción)*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*. Madrid: Castalia, 1997.
- SAID, Edward: *Orientalismo*. Madrid: Libertarias, 1990.
- *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España, un enigma histórico*. Barcelona: Edhasa, 1973^{1, 1956}.
- *De la Andalucía islámica a la de hoy*. Madrid: Rialp, 1998².
- SANTOS, Dámaso: *De la turba gentil... y de los nombres. Apuntes memoriales de la vida literaria española*. Barcelona: Planeta, 1987. (Documento).
- SARDAR, Ziauddin: *Extraño oriente. Historia de un prejuicio*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- SARO GANDARILLAS, Francisco: *Estudios melillenses. Notas sobre urbanismo, historia y sociedad en Melilla*. Melilla: Ciudad Autónoma, 1996.
- SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos, 1973. (BRH.-Ests. y ens., 183).
- SILVA, Lorenzo: *Del Rif al Yebala. Viaje al sueño y la pesadilla de Marruecos*. Barcelona: Destino, 2001.
- SOBH, Mahmud: *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Cátedra, 2002.
- SOLNER, G. L.: *Poesía española hoy*. Madrid: Visor, 1982.
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Literatura en Granada (1898-1998): II Poesía*. Granada: Diputación de Granada, 2000.
- STEINER, George: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982.
- *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1992.
- TALENS, Jenaro: *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio babel*. Madrid: Cátedra-Universitat de València, 2000.
- ZARDOYA, Concha: *Poesía española del siglo xx. Estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Gredos, 1974, 4 vols. (BRH.-Ests. y Ens., 114).

VIII. ANEXOS DOCUMENTALES

H m' da.

Otoño: La palabra es fina y crujie de-
bilmente entre las manos, como papel de
plata.

Otoño: primavera lluvia, primavera aire, pri-
mavera hoja caída. Todo tiene la primavera
de las musas o perdidas.

La Vida se ha dorado como un memori-
do tiempo, con el aire y el sol de la la-
ma puesta.

Suenan un portazo en alguna puerta.
Alguien, llora, se va. Si el tiempo del
a dorar es iritable.

Otoño? Si, otra vez...

Trina Mercader
Trina

Xmas de - 3 - Sept. - 47

Todo está abandonado, la noche, no dauent
 como una alba de la pira, por la parte realda.
 Un largo, a pie taton a un no nito, des hacen
 Tuu mihonible muelo fue, nui autargo, cree.

Todo está abandonado. La palabra a abroch
 se pierde como el agua fue con el agua mudo,
 como se llora de la de la lluvia mudiua,
 mudiua yeda fue fange de cemento de aie.

Todo está abandonado sobre la tierra lica.
 La noche, sola, cree como una fca au pl'mia
 nui milla m' eque: de auda de fca l'auendo
 nui mudiua afo tuda fue lica au agnui.

Todo está abandonado: alba, eun'ia, mudi.
 Mi m' fiera nua a bella dande aloga con pin,
 mi m' fiera tu mudiue, pin, fue me se puelle
 con la lica a, abanando la noche arotada.

Unade-3-10-77

Trina Mercader

339 PRIMAVERA

Otra vez a nacer. La sangre rueda
 bajo el asombro de la piel. La rosa
 puede nacer mejilla, mariposa,
 agua de pie descalzo, voz de queda.

Mi corazón levanta ya su veda
 transparentando el brío que le acosa:
 mudo espasmo en sazón ó rígorosa
 cita que a nada excluye y todo enreda.
 Izadme ya las nubes, los arores,
 los nombres de las cosas sin bautismo,
 las cintas, los silencios, las palomas.

Ponedme telegramas. Dame al vuelo
 campanas y alulayas, que Dios mismo
 me pasará revista desde el cielo!

3 - 39- 52

A GAITADA.

Dióidre sí es la nostra tristeza
la que os inunda el pecho todavía.
Los ojos van al llanto secretamente dulces
allí donde aún levantan su apagada alegría.
Hasta esa voz de musgo para vivir cansados,
cuando ~~es~~ recuerdo enciende, débilmente, la estrella
de la melancolía.

Pueblo de ayer, resurges de tu oscura conciencia
por la rosa y la rosa, pueblo feliz, brotando;
y esta presencia nueva que te prolonga el día
no vive más que el sueño de tus mejores años.

Alcúen pasa en la tarde coronado de rito
con la sonrisa prieta de zumos sazonados.
Pero llevais los ojos oscuros de la tierra
marcados con el hierro doloroso del llanto,
y es inútil la callada sonrisa
nacida con el alba, desde la flor al labio.
Vuestra vieja nostalgia crece constantemente
por toda la ciudad, y el duro mármol
de la leyenda os vence con su sabor amargo.

Y es la misma tristeza
la que os inunda el pecho todavía.
Jax llora que os consume desesperadamente
bajo la piel morena de pétalos opacos;
la oculta sed, profunda como el rudo,
violenta y resignada con su destino trágico.

Formad un duro cerco a la tristeza
oh, amigos, con los brazos,
para que el llanto de su flor cortada
se asome dulcemente, tífidamente al labio.
Ciudad de amor cautiva serás siempre,
con un eterno lirio entre los labios.

Trina Mercader

SONETO

Hogueras va mi sangre convocando
sin lengua para nadie que la entienda,
calladamente herida en la contienda,
de aprisionarse y darse aprisionando.

Al labio asoma, roja, al labio blando
buscando en el camino de la ofrenda
la fuerza de otro labio que defiende
lo que de eterna lleva en sí ocultando.

Batalla en campo mínimo emprendida
donde la sangre cante jubilosa,
vencida y vencedora en dulce juego.

Que en armas tengo alzada hasta la vida
por esta dura rosa impetuosa
que el labio transparente, toda fuego.

1.950

RENUNCIA

Qué terquedad de altura por la vena
le va creciendo alas a la vida,
la enamorada tierra contenida
en este labio atado a su cadena.

Mentida libertad, mentida y llena
de soledad cansada en la ascendida,
que va soñando vuelo y lleva herida
la plenitud de amor que la condena.

Si el peso de la sangre me traiciona,
cortadle al corazón su primer vuelo,
que junto al alma en vuelo desentona.

Y el ala solamente ponga altura
allí donde la tierra tuvo duelo,
con hambre y sed de cielo y alba pura.

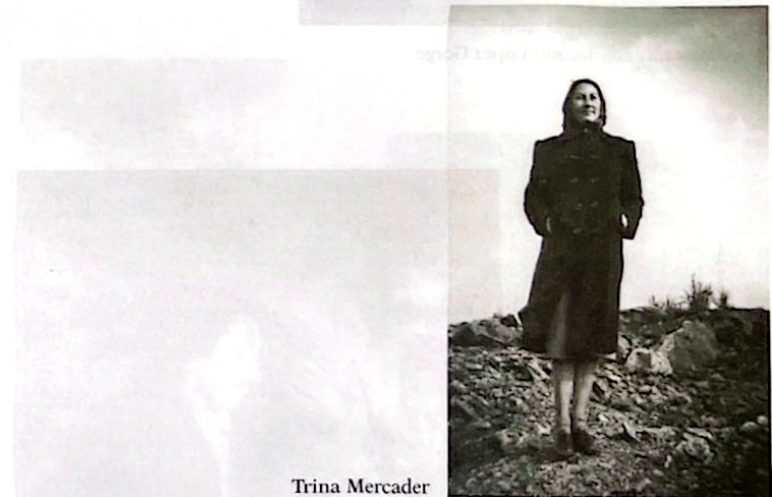
1.950.



FOTOGRAFÍAS DE TRINA MERCADER



Retrato de Trina Mercader



Trina Mercader



Trina Mercader con Jacinto López Gorgé



Miguel Fernández y Trina Mercader



López Gorgé, Mercader y Sabbag



Jacinto López Gorgé, Miguel Fernández y Trina Mercader



Jacinto López Gorgé, Trina Mercader y Miguel Fernández



Trina Mercader y Emilio García Gómez



Guastavino, Mercader, Alexandre y López Gorgé



Mercader, Guastavino, Alexandre y López Gorgé



Guastavino, Pío Gómez Nisa, Jacinto López Gorgé, Trina Mercader con la familia de Guastavino



Trina Mercader junto a Vicente Alexandre en la cena homenaje al poeta

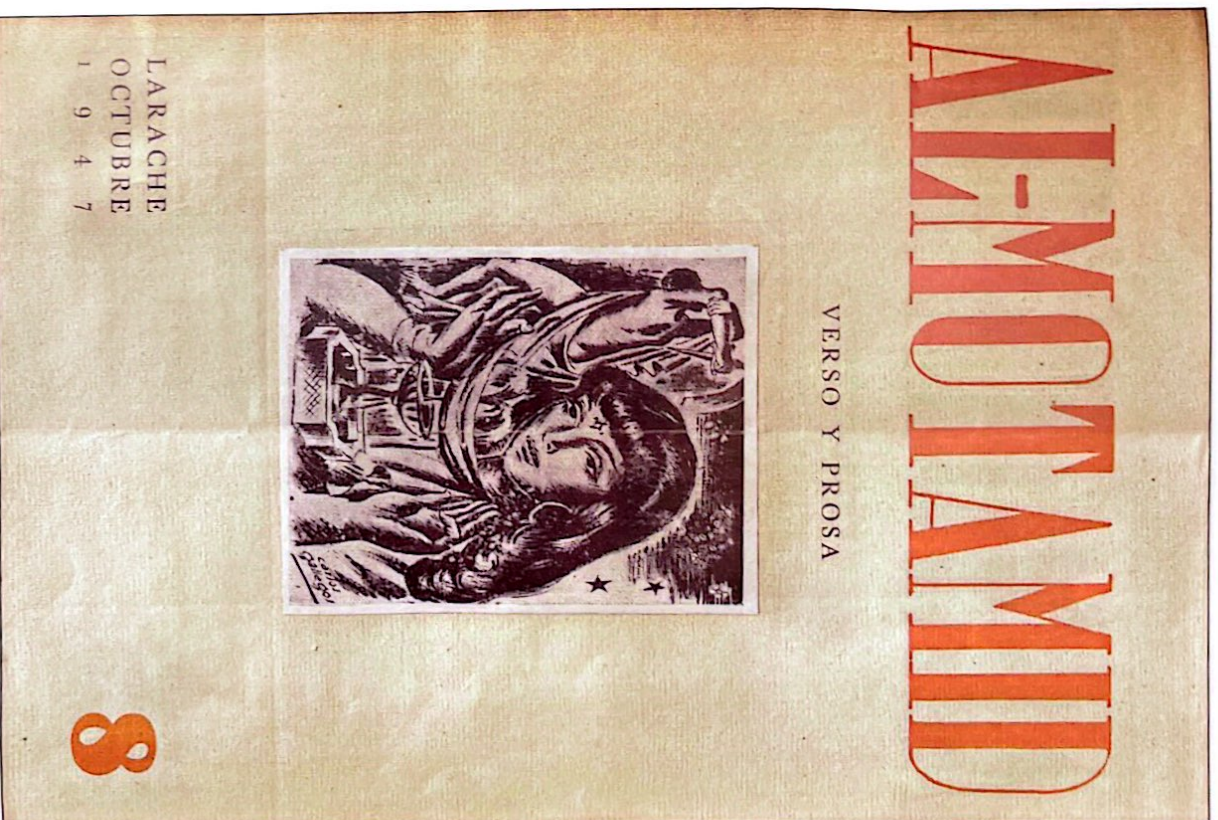


Jacinto López Gorgé y Trina Mercader acompañados por otros colaboradores de la revista



Trina Mercader junto a Carmen Conde y los poetas asistentes al Congreso de Poesía. Galicia 1953

PORTADAS DE AL-MOTAMMID



AL-MOTAMMID

VERSO Y PROSA



LARACHE
NOVIEMBRE
1 9 4 7

9

AL-MOTAMMID

VERSO Y PROSA



LARACHE
FEBRERO
1 9 4 8

12

Otoman
verbo y preza



TE T U A N
SEPTIEMBRE, 1954

28

Otoman
verbo y preza



TE T U A N
ENERO-MARZO
1956

33

Esta obra propone la reivindicación de una figura olvidada, casi desconocida que, en los años de la primera posguerra, vivirá en la Zona del Protectorado español, donde desarrolla una importante labor cultural a través de su revista *Al-Motamid*, puente entre la joven poesía española y árabe. En la obra poética de Trina Mercader (Alicante, 1919 - Granada, 1984) asistimos a una particular reformulación del orientalismo, a un paseo por escenas olvidadas y desterradas, en el que prevalece la fractura que se intenta cerrar con la integración del *otro*, los fragmentos y márgenes de la alteridad/cultura. Lo interesante es que su escritura, a partir de su aparente levedad, propicia una mirada propia y al mismo tiempo exiliada: la de quien desde la distancia es capaz de advertir aquello que, en su obviedad, pasa desapercibido por unos ciudadanos demasiado acostumbrados a un determinado lugar o a una cotidianeidad regular y repetitiva. Trina Mercader es la *extraña*, la que es capaz de cuestionar lo 'normal' y percibirlo como raro o inusual.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE EDUCACIÓN
A DISTANCIA

